د. عبد الله مختار السبّاعي



معارف موسيقية

الهيئة العامة للثقافة
GENERAL AUTHORITY FOR CULTURE

معارف موسيقية

د. عبد الله مختار السِّباعي

معارف موسيقية

محسن ابو يوسف الليثي

الهيئة العامة للثقافة
GENERAL AUTHORITY FOR CULTURE

معارف موسيقية

د. عبد الله مختار السِّباعي

الطبعة الأولى: 2020 م

رقم الإيداع المحلي: 2020/402

رقم الإيداع الدولي: 9789959-921-80-2

دار الكتب الوطنية بنغازي - ليبيا

هاتف: 7165022.21821+ - بريد مصور 4843580-21821+

ص.ب: 75454 - طرابلس Email: almosgb@yahoo.com

تمهيد

عزيزي القارئ، هذه مجموعة من الأبحاث، والدراسات العلمية في مجالات متنوعة من الثقافة، والعلوم الموسيقية، شاركتُ بها في عدد من المؤتمرات، والنَّدوات المحلية، والعربية، والدولية، خلال العقود الماضية في كل من طرابلس، ومصراته، والقاهرة، وصنعاء، وأبو سعاده بالجزائر، والجزائر العاصمة، والرباط، وعمَّان، واسطنبول، وأنقره، وسالسبورغ بالنمسا. أقدمها اليوم في هذا الكتاب الذي اخترت أن يكون عنوانه معارف موسيقية، وهذا العنوان يدلُّ دلالة واضحة على ما تحتويه هذه الأبحاث، والدراسات من مواد ونصوص في الفنون، والعلوم الموسيقية المتنوعة، الليبية، والعربية، والعالمية، التي قد يهمك عزيزي القارئ الاطلاع عليها، والتعرف على محتوياتها، كما تهمُّ القارئ المتخصص الذي سيجد فيها الجديد والمفيد في مجالات تعدَّدت وتنوَّعت، وبعد هذا التمهيد، أتركك عزيزي القارئ مع هذه المعارف الموسيقية المتنوعة، التي أرجو أن أكونَ قد وُفقتُ في تقديمها إليك في هذا الكتاب.

المؤلف

طرابلس المحروسة شتاء

2019

علاقة نوبة المالوف الليبية

بنوبة المالوف التونسية

علاقة نوبة المالوف الليبية بنوبة المالوف التونسية

تمهيد مفيد

تونس وليبيا دولتين جارتين تقعان في وسط الساحل الشمالي لأفريقيا، والجنوبي للأبيض المتوسط، وفي بداية الجناح الغربي للوطن العربي، والشرقي للاتحاد المغاربي. تجمعهما الكثير من العلاقات والروابط الدينية، واللغوية، والثقافية، والفنية، والاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية. مرَّت الدولتين على مدى العصور القديمة الماضية بمراحل تاريخية متقاربة ومشتركة بشكل وثيق، منذ أن أسَّس الفينيقيون قرطاجنه في تونس، وتريبوليس في ليبيا، مرورا بالرومان، والوندال ،والفتح الإسلامي العربي، وحكم الدويلات المحلية من حفصيين وبنو زيري والصنهاجيين، والحكم العثماني التركي، وصولا لمرحلة الاستعمار الغربي، والتحرر والاستقلال، وبناء الدولة المعاصرة الحديثة .

لكل ما تقدم، إلى جانب الجوار الجغرافي ،أثر كبير في تسهيل حركة التنقل والهجرة والإقامة بين البلدين، خاصة خلال المرحلة التاريخية الطويلة التي سبقت ترسيم الحدود الوهمية بينهما من قبل المستعمر الفرنسي والإيطالي في بدايات القرن الماضي. وكان لما سبق ذكره أيضا أثر كبير في تأسيس العلاقات والروابط الفنية والتاريخية بين الموروث الموسيقي والغنائي في البلدين على مدى عهود زمنية طويلة . ويظهر هذا الأثر بشكل واضح جلي في الموروث الغنائي التقليدي المعروف بفن المالوف، الذي هو عبارة عن موروث غنائي موسيقي عربي عريق نشأ وترعرع في ربوع بلاد الأندلس إبَّان ازدهار الحضارة العربية الاسلامية في تلك البلاد على مدى ثمانية قرون متتالية، ونزح ذلك الموروث إلى أقطار المغرب، والجزائر، وتونس وليبيا . وقد تكون المراسم التي أوجدها موسيقار الأندلس ذائع الصِّيت أبي الحسن علي بن نافع المُلقَّب بزرياب، الطائر الفرد في تلك الربوع، في بداية القرن التاسع الميلادي هي الأساس الذي قامت عليه النوبة الغنائية فيما بعد.

وقد اختلفت فنون النوبة وتنوَّعت طبقا لاختلاف الهجرات التي حملت معها هذا التراث الغنائي العريق، إلى جانب عاداتها وتقاليدها المختلفة، من موطنها الأصلي بلاد الأندلس إلى الأقطار المغاربية . وقد أدَّى هذا التباين إلى اختلاف التسميات التي أُطلقت على هذا الموروث في هذه الأقطار، فهو يُعرف في: المغرب وغرب الجزائر: بالموسيقا الأندلسية، والصنعة، والآلة، والغرناطي، بينما عُرف في شرق الجزائر قسنطينة وفي تونس، وليبيا بفن المالوف . ولا شك أن فنون النوبة الوافدة قد امتزجت بالفنون المحلية الأدبية والموسيقية والغنائية في الأقطار المغاربية وأصبحت تختلف في كثير من مظاهرها ومكوناتها عن أصولها وجذورها الفنية الأندلسية الأصلية القديمة التي كانت عليها أثناء نزوحها .

وبرغم الاختلافات المذكورة آنفا، تتفق مقاطع النوبة في الأقطار المذكورة بشكل عام في الكثير من نصوصها الأدبية الغنائية التي قد تكون نصوصا أندلسية قديمة حملتها معها الهجرات الأولى إلى هذه الأقطار وانتشرت فيها بمكوناتها اللحنية والإيقاعية .ونذكر من هذه النصوص القديمة: إن الهوى قد ملك فؤادي، وحُسنك حين اشتهر في غرناطة وحدك، يا مُدَّعي في الحُب جهلا، قد بشَّرت بقدومكم ريح الصَّبا، قدِمَ المسا يا مرحبا بقدومه، الصَّباح نشر علامو، وغيرها ... كما أن هناك نصوصا أخرى اتفق ورودها في نوبات بعض الأقطار المغاربية ولم ترد في بعضها الآخر، نذكرها فيما يلي:

■ **نصوص وردت في النوبتين الليبية والتونسية ولم ترد في النوبتين الجزائرية والمغربية:** آهٍ على ما فات نار الحشا وقود ، جا زمان الانشراح، الخلاعة مقيمة في وادي فاس، فق يا لخمَّار، قد خطفتُ نظرة ، مسكين من بالهوى مُقيَّد، يا غزالا بين غزلان اليمن، بالله يا عشية، بدت من الخدر، فق يا حنيني، نوار اللوز فتَّح، يا لبيض يا شبيه مرود فضه ، بالله يا سيد الغزلان، إشرب إلى الصباح، شوقي دعاني ...

■ **نصوص وردت في النوبة الليبية والمغربية والتونسية ولم ترد في النوبة الجزائرية** وهي: يا مُحمَّد يا جوهرة عقدي، سير يا رسول للحبيب، على العقيق اجتمعنا نحن وسود العيون، يا مُصطفى يا مُمجَّد .

- نصوص وردت في النوبة **الليبية والتونسية والجزائرية** ولم ترد في النوبة **المغربية**: بشرى هنيِّه، يا صاحب البراعة، يخدم لي سعدي، الجمال فتان، دمعي جرى عن صحن خدي كالمطر، ما سبى عقلي سوى سحر الجفون، قد جُمعت في معذبي، رأيت الرياض قد لبس، أقبل زمان الخلاعة، من يعشق الغزلان، قطر النَّدى رشّ البطاح، عيني وقلبي نشبني، البعاد أمرو صعيب ...
- نصوص وردت في النوبة **الليبية والجزائرية** فقط ولم ترد في النوبتين **المغربية والتونسية**: قلبي يهوى معيشق، لي حبيب قد سمح لي، جمر الهوى يحرق قلبي بنارو، بسهم الجفون، لاقاني حبيبي.

ويمكن القول أن مقاطع النوبة بنصوصها الأدبية وألحانها وأوزانها الموسيقية التي تُؤدَّى بها في عديد المناسبات الدينية، والاجتماعية في وقتنا الحاضر تختلف بشكل أو بآخر عن تلك الأصول القديمة التي نزحت بها من موطنها الأصلي . وهذه إحدى سمات الموروث الغنائي والموسيقي التقليدي والشعبي بشكل عام، فهو موروث لا يُدوَّن وينتقل بالتلقين الشفهي من جيل السلف لأجيال الخلف، ولذلك لا يبقى على حالته التي كان عليها عند نشأته أو هجرته، لأن من حق كل جيل يستعمله أن يكيِّفه بشكل يتلاءم مع ظروف حياته الاجتماعية، والثقافية، وبيئته المحلية، فيحذف منه، ويضيف إليه، ويُغيِّر من نصوصه، وألحانه، وأوزانه الشيء الكثير.

ونظرا لبُعد المسافة الزمنية التي تفصلنا عن القرون الأولى التي شهدت نزوح النوبة، وغياب الشواهد السَّمعية المُوثَّقة لمقاطع نوبات ذلك الزمان البعيد، ونظرا لانتقال فنون النوبة عبر الأجيال المتعاقبة بالتواتر الشفهي، والنقل السمعي، بالإضافة لفقدان المدونات الموسيقية المرقومة، إلى جانب تأثر موروث النوبة بكثير من المؤثرات المحلية والخارجية أثناء تناقلها عبر الأجيال والأزمان، كل ذلك جعل مقاطع هذا الموروث المُعاصر يختلف في كثير من مظاهره ومكوناته عن أصوله القديمة.

وبعد نزوح هذا الموروث الموسيقي الغنائي الأندلسي إلى ليبيا خلال القرون الماضية وجد

خير ملاذ وملجأ في زوايا الطريقة العيساوية التي احتضنته وساهمت في الحفاظ عليه من الضياع والتَّشتت اللذين لحقا بكثير من مظاهر الحياة الثقافية، والفكرية، والفنية العربية، والاسلامية، خلال مرحلة زمنية طويلة اتسمت بانتشار الجهل، والتخلف، والركود في أنحاء بلاد العرب منذ أواخر القرن الثالث عشر إلى بداية القرن التاسع عشر الميلادي . ولا شك أن الزوايا العيساوية في ليبيا، إلى جانب إفادتها لموروث النوبة بمحافظتها عليه، قد استفادت منه أيضا، حيث أصبح من بين وسائلها المتعددة لنشر تعاليمها الصوفية بين عامة الناس بوسائل فنية مشوِّقة لجذب مريدوها للانتساب للطريقة والانضمام إليها، مما جعل هذا الموروث يحتل مكانة مرموقة بين أنشطة الزوايا العيساوية بعد أن أضيفت الصبغة الصوفية على موضوعاته الدنيوية السابقة المتمثلة في: الغزل، والوصف، والمديح والخمريات .

ومن أهم المناسبات الدينية والاجتماعية التي يُؤدَّى فيها هذا الموروث في بلادنا ليبيا: مناسبة الاحتفال السنوي بذكرى المولد النبوي الشريف، والأعياد الدينية، وفي توديع واستقبال الحجاج، وفي رفع جنازات كبار مشايخ الزوايا والشباب غير المتزوجين خاصة في مدينة طرابلس . كما يُؤدَّى هذا الموروث في المناسبات الاجتماعية كحفلات الأفراح المختلفة . ولا زالت، إلى يومنا هذا، الزوايا العيساوية، تُعدُّ من أهم مصادر تقديم وتعليم ونشر فنون النوبة في ليبيا، ففي هذه الزوايا يوجد حفظة مقاطع النوبة من الشيوخ الكبار الذين توارثوه نصا ولحنا وإيقاعا مُشافهة من أجيال السلف الصالح، وقاموا بنقله للراغبين في حفظه من الشباب والمريدين المنتسبين لهذه الزوايا . وقد ساهم أولئك المشايخ الكبار في تدوين النصوص الأدبية للنوبة في كتب مخطوطة عُرفت بالسفائن - جمع سفينة - كان لها دور كبير في الحفاظ على الكثير من مقاطع النوبة من الضياع، والنسيان، والتحريف، كما ساهمت هذه السفائن في نشر وحفظ هذه النصوص وألحانها الغنائية وأوزانها بين مريدي ومحبِّي النوبة .

وبعد هذا التمهيد، سنتتبع فيما يلي: مظاهر العلاقة التي ربطت بين النوبة الليبية والنوبة التونسية خلال العقود الزمنية الماضية وما نتج عنها من تقارب وتشابه في بعض المقاطع الغنائية في نوبتي البلدين . وسنركز على مظاهر العلاقة فقط ولن نقوم بدراسة

مقارنة للنوبتين على أية حال . والمتأمل في هذا الموروث العريق الذي يحظى بمكانة فنية واجتماعية بارزة في كلا البلدين خلال الفترة المعاصرة، يتأكد، بدون أدنى شك، من وجود علاقة وثيقة ربطت بين النوبتين بدءا من الانتماء لموروث الموسيقا العربية التقليدية، إلى تاريخ النشأة الأولى ذات الجذور والأصول الأندلسية القديمة، وصولا إلى القالب وأقسامه، والنصوص الأدبية، والطبوع والمقامات، والأوزان، وألحان المقاطع الغنائية. وسنتناول فيما يلي هذه المظاهر بتفصيل موجز جدا :

الانتماء لأصول الموسيقا العربية

تنتمي النوبة الليبية والتونسية، كقالب موسيقي غنائي، لأصول الموسيقا العربية، بما فيها من قوالب وصيغ متنوعة، والتي تُعدُّ نتاجا لجهود عشرات العلماء والفلاسفة والموسيقيون والمغنون والعازفون الذين وضعوا الأسس العلمية والفنية الأولى لهذه القوالب، خلال قرون زمنية طويلة مضت على امتداد رقعة البلاد العربية الاسلامية في مشرقها ومغربها . تُؤلف هذه القوالب الموسيقية والغنائية في شتَّى أغراض الشعر والزجل، وتُؤدَّى بمصاحبة آلات الموسيقا العربية التقليدية: كالعود، والقانون، والناي، والرباب، والطبول والدفوف بمختلف أنواعها . وتُلحَّن هذه القوالب في مقامات وطبوع وأوزان الموسيقا العربية، ذات الشخصية المُميَّزة التي جعلتها تختلف عن كثير من موسيقا الشعوب الأخرى شرقا وغربا في العديد من المظاهر والسِّمات والمكونات الجوهرية .

النشأة الأولى

تعرَّض موضوع النشأة الأولى للنوبة لكثير من الجدل والنقاش خلال العهود الزمنية الماضية، فهناك من يرى أنها نشأت في المشرق إبّان ازدهار الموسيقا العربية خلال العصرين الأموي والعباسي، انتقلت منه إلى المغرب والأندلس، وهناك من يرى أنها ابتكار أندلسي صرف كان لزرياب دور كبير في نشأته وظهوره وانتشاره في الأندلس والأقطار المغاربية . وباستعراض ما ورد عن نشأة النوبة في الكثير من المراجع القديمة والحديثة يمكننا القول بإيجاز :

1. أن ما ورد في كتاب (المقري) نفح الطيب عن مراسم زرياب يعتبر أقدم إشارة لنظام غنائي يتكون من أربع حركات أو أقسام متتالية هي: النشيد، والبسيط، والمحركات، والأهزاج . ولم يطلق المقري على هذا النظام مصطلح النوبة، بل اعتبره مراسم (زرياب) في الأندلس [1] .

2. أن النوبة كقالب موسيقي غنائي لم تتأكد معرفته واستعماله في المشرق العربي خلال الفترة الزمنية التي عاش فيها (زرياب) في بغداد وتتلمذ على يد الموصليَّن (إبراهيم) وابنه (إسحاق)، قبل هجرته المشهورة إلى بلاد الأندلس، مما يعني أن (زرياب) لم يقم بنقل هذا القالب من بغداد إلى قرطبة، والدليل على ذلك أن قالب النوبة لم يرد ذكره بين المصطلحات الفنية التي استعملها (أبي الفرج الاصبهاني) في كتاب الأغاني .

3. أن أقدم إشارة للنوبة في المغرب وردت في كتاب (التيفاشي) متعة الأسماع في علم السَّماع في القرن الثالث عشر الميلادي، حيث ذكر أن النوبة تتكون من: نشيد، واستهلال، ومحرِّك، وموشح، وزجل،[2] وبمقارنة هذا القالب بما كان معروفا في المشرق، يتضح أن النوبة المغربية أصبحت تتكون من خمس حركات بدلا من الأربع المشرقية القديمة . وقد يعني ذلك ظهور الأثر الأندلسي بوضوح في النوبة المغربية، فالمحرك والموشح، والزجل، جميعها إبداعات أندلسية ظهرت بعد زرياب وانتقلت بعد انتشارها في الأندلس إلى البلاد المغربية .

4. أن أول معلومات واضحة عن قالب النوبة في المشرق العربي وردت في كتاب (ابن غيبي) جامع الألحان في القرن الرابع عشر الميلادي، حيث ذكر أن النوبة كانت تتكون من: قول، وغزل، وترانه، وفورواشت . [3] ويتضح الأثر الفارسي في الحركتين الأخيرتين في مسمياتها وأشعارها .

5. أن ما ورد في المصادر الحديثة عن مكان نشأة النوبة يمكن تقسيمه إلى اتجاهين متقابلين، الاتجاه الأول يمثله: (محمود قطاط، [4] ومحمد بوذينه، [5] ومحمد

الفاسي)، [6] الذين يرون: أن النوبة الغنائية كانت معروفة بالمشرق العربي منذ العصر العباسي ونقلها (زرياب) معه، وعمل على تطويرها ونشرها في بلاد الأندلس. أما الاتجاه الثاني فيمثله: (احسان عبّاس، [7] وفؤاد رجائي، [8] ومحمود الحفني، [9] وعبد العزيز بن عبد الجليل، [10] وسليمان العطار)، [11] الذين يرون أن النوبة الغنائية ابتكار أندلسي صميم يُنسب لـ (زرياب)، دون غيره، خاصة بعد هجرته من المشرق وإقامته في بلاد الأندلس .

وهكذا مما تقدم، يمكن القول أن المراسم الغنائية التي أوجدها (زرياب) ببلاد الأندلس في بداية القرن الثالث الهجري، التاسع الميلادي تُعدُّ الأسس الأولى التي قامت عليها النوبة كقالب موسيقي غنائي فيما بعد، وحتى إن كانت تلك المراسم قد حملت الكثير من جذور الموسيقا العربية المشرقية القديمة، إلا أن ذلك لن يقلل من أهمية الدور الذي قام به (زرياب) بوضع وترتيب عدد من الحركات الموسيقية الغنائية في قالب فني واحد مُركَّب على أوزان متدرجة السرعة في تسلسل منطقي رائع، الهدف منه شدِّ انتباه السامعين من خلال سهرة، أو وصلة متكاملة حلت محل الغناء الفردي المتمثل في فن الصوت الغنائي العربي القديم .

قالب النوبة

تتفق النوبة الليبية والتونسية في شكل القالب الموسيقي والغنائي وأقسامه وحركاته، فهي مُكوَّن عام يتركب من عدة أقسام تتدرج في سرعتها بداية من الارتجالات الموسيقية أو الغنائية التي تُعرف بالاستفتاح والاستخبار مرورا بالأوزان الثقيلة، فالمتوسطة، ثم تصل للأوزان السريعة المتمثلة في البراول والخفايف والأختام . ولا يزال هذا القالب، حتى يومنا هذا، يحتفظ في جذوره وأصوله بالشكل العام لمراسم زرياب الغنائية القديمة . وتتميز النوبة التونسية بوجود المؤلفات الموسيقية الآلية التي تتخلل الأقسام الغنائية كالمصدَّر والتوشيه، التي ترجع لأصول الموسيقا العثمانية التركية . وربما كانت هذه الأقسام الآلية موجودة في النوبة الليبية، في سابق الأيام، ولكنها ضاعت أو نُسيت لأسباب غير معروفة، حيث حلّت محلها ارتجاليات موسيقية من آلة الغيطه (المعروفة بالزكرة في تونس)،

ارتجاليات تشبه إلى حد كبير التقاسيم المشرقية الحرة، غير المُصاحبة بإيقاع .

لقد قام الفنان المرحوم الشيخ (حسن عريبي) بتأليف مقدمات موسيقية جديدة من وضعه وتلحينه في جميع نوبات المالوف الليبي التي قام بتسجيلها بفرقته الموسيقية في منتصف العقد السادس من القرن الماضي تعويضا عن الاستخبارات الآلية الموسيقية القديمة الضائعة . كما قام بإضافة بعض الفواصل الموسيقية بين العبارات اللحنية لمقاطع النوبة، لجبر بعض الكسور الإيقاعية، وحلّت محل الآهات والترنُّمات القديمة . وقد سار على هذا النسق والنهج العديد من الموسيقيين الليبيين الذين قاموا بإعادة أداء وتسجيل نوبات مالوف جديدة في القترة المعاصرة نذكر منهم المرحوم الشيخ (محمد توميَّه) المعروف بـ (قنيص)، والشيخ (عبد الغني دعوب)، والشيخ (محمد بوعجيله الشريف).

النصوص الأدبية

أشرنا في بداية هذه الورقة للنصوص الأدبية المُستعملة في نوبة المالوف في البلدين . ومن المعروف أن هناك الكثير من النصوص الأدبية المُشتركة بين البلدين التي تمَّ غنائها في مقاطع النوبة، وهذا لم يمنع من وجود بعض الاختلافات البسيطة في نطق العديد من الكلمات في هذه المقاطع، وقد يكون ذلك راجعا لمؤثرات اللهجة العامية والمؤثرات المحلية في البلدين . وتتكون مقاطع هذه النصوص من الأبيات الشعرية، والموشحات، والأزجال، كُتبت في الأغراض الدينية: كالتصوف والمديح، والدنيوية كالغزل، والوصف، والخمريات .

الطبوع والمقامات

ابتعدت طبوع ومقامات النوبة في البلدين عن الطبوع القديمة للنوبة خاصة إذا ما قورنت بالطبوع المستعملة في فنون الصَّنعة والآلة والغرناطي في المغرب وغرب الجزائرالتي تتميز بخلوِّها من ثلاثة أرباع الدرجة السِّيكه . فوجود هذه الدرجة في أغلب طبوع النوبة الليبية والتونسية جعلها تقترب من مقامات الموسيقا العربية المشرقية مع وجود بعض الاختلافات الطفيفة بينهما في إظهار شخصية المقام . وقد يكون ذلك نتيجة لمؤثرات عثمانية تركية، أو نتيجة لدخول بعض ألحان القوالب المشرقية المصرية، والسُّورية، كالموشحات والأدوار،

والطقاطيق، في مقاطع النوبة في البلدين، وهو ما يعرف بالمكّاويات في ليبيا، وبالأشغال في تونس .

الأوزان

تحتوي النوبة الليبية على أربعة أوزان إتنان بطيئان هما: المصدّر 4/8، والمربّع 4/6، واثنان سريعان هما: البرول 8/8، والعلاّجي 8/6 . وتحتوي النوبة التونسية على ستة أوزان هي : المصدَّر الثقيل 4/6 أو 8/12، البطايحي 4/4، البرول4/2، الدرج 4/6، الخفيف 4/6، الختم 8/6. ويتضح وفرة الأوزان التونسية وتعددها بين الثنائية والثلاثية في تكوينها، وبين الثقيلة والخفيفة في سرعتها، مما جعلها تتميز عن النوبة الليبية التي لم تزد أوزانها عن الأربعة فقط . ويُلاحظ اختلاف المصدَّر الليبي عن التونسي، فالأول رباعي، والثاني ثلاثي. كما يتضح في إيقاع المصدَّر الليبي الأثر المشرقي في ضروبه - دمومه وتكوكه - مما جعله نسخة حرفية من إيقاعات: الصوت الرباعي المستعمل في اليمن والكويت، وإيقاع الدانة، ودانة الكف المستعملين في نجد والحجاز، وايقاع الكاتيكفتي التركي، والإيقاع الرباعي البطيء المستعمل في الغناء الشعبي ببادية الشام .

ألحان المقاطع الغنائية

تتميز هذه المقاطع الغنائية بعدة مظاهر ومكونات فنية وأدبية رائعة جعلتها على قمة الهرم الموسيقي والغنائي قديما وحديثا، فهذه المقاطع تمتاز بدقة الصنعة والتكوين، وبقيمة طربية راقية، وبصدق الأحاسيس والمشاعر، وبتناسق وتوازن ملحوظين بين أبيات النص، والخلايا والعبارات اللحنية، والأطقم الإيقاعية الوزنية . كل ذلك جعلها تحتل مكانة فنية وأدبية واجتماعية مرموقة بين بقية الأنماط الغنائية والموسيقية التقليدية والشعبية القديمة، وحتى المعاصرة منها في البلدين . ولا شك أن هذه المظاهر والمكونات جعلت النوبة تنتمي للفنون الموسيقية العربية المُتقنة التي سادت وانتشرت إبَّان ازدهار الموسيقا العربية في عصورها الذهبية في المشرق والمغرب والأندلس .

وتدعو هذه المقاطع الموسيقية الغنائية إلى التدبر في قدرات وإمكانيات أولئك المبدعون

الرواد الأوائل، المجهولة أسمائهم، وشخصياتهم، وصفاتهم الفنية، الذين أبدعوا تلحين تلك النصوص الغنائية الرائعة في طبوعها المختلفة، وأوزانها وإيقاعاتها المتعددة، وأيضا أولئك المشايخ الكرام، الذين قاموا بأدائها وحفظها وتداولها طوال القرون الطويلة الماضية في عديد الأماكن والمناسبات، حافظوا عليها في ظل ظروف سياسية غير مستقرة، وظروف اجتماعية واقتصادية صعبة للغاية، عاشها الناس في البلدين طوال المراحل التاريخية الماضية، إلى جانب فقدان الإمكانيات والمعدات الفنية التي قد تساعد على أداء تلك المهام الصعبة . حافظ أولئك المشايخ من السَّلف الصالح على هذا الموروث العريق بكل دقة وأمانة وإتقان حتى أوصلوه إلى أجيال الخلف الذين تلقوه بكل حب وتقدير، وقاموا بحفظه وأدائه مما كتب له استمرار الحياة والوجود والخلود بين الأجيال المتعاقبة .

التقارب والتشابه بين النوبة الليبية والتونسية

بعد أن تتبعنا مظاهر العلاقة بين النوبة الليبية والتونسية خلال الصفحات السابقة، نأتي لبيت القصيد في هذه الورقة المتمثل في محاولة تتبع التقارب والتشابه بين بعض المقاطع الغنائية خاصة تلك التي توحَّدت فيها النصوص الأدبية، والطبوع والمقامات الموسيقية، مع احتفاظ كل نوبة بخصوصيتها الإيقاعية الوزنية الخاصة بها . وهذا التقارب لم يمنع من وجود بعض الاختلافات البسيطة في أداء مفردات وكلمات المقاطع النَّصَّية بسبب مؤثرات البيئة المحلية في كل نوبة . وأقصد بالتقارب بين مقاطع هذه الألحان، وجود تشابه إلى حد كبير ولكن لا يصل لحد التماثل الكامل، فقد يكون التشابه في مكونات الخط اللحني وتركيباته من خلايا وعبارات موسيقية، وحركة سير هذا الخط من حيث الصعود والهبوط، والبدايات والنهايات، والقفلات العابرة والنهائية، وسرعة وبطء الأداء العملي . وقد تتضح درجة هذا التقارب بشكل كبير، خاصة إذا قمنا بمقارنة سمعية بين مقاطع مُسجَّلة لنوبتي البلدين وأخرى لمقاطع النوبة في بلاد المغرب وغرب الجزائر، حتى وان كانت هذه المقاطع متماثلة في نصوصها الأدبية ،إلا أننا سنجد الفرق كبيرا وشاسعا بينها، مما يؤكد وجود هذا التقارب بين النوبة الليبية والتونسية بدون شك .

■ **خاتمة المطاف**

وهكذا، وبعد أن تتبعنا على ما سبق من صفحات هذه الورقة البحثية، مظاهر العلاقة الواضحة بين نوبة المالوف الليبية والنوبة التونسية مما أدَّى لحدوث التقارب والتشابه بين ألحان بعض مقاطعها الغنائية، نورد فيما يلي عدد من النتائج وتوصية واحدة:

● **أولا : النتائج :**

ساهم في حدوث العلاقة والتقارب والتشابه بين النوبتين :

1. الانتماء لأصول الموسيقا العربية الواحدة .
2. وحدة الأصل والمنشأ الأول لفنون النوبة التي نزحت للبلدين.
3. الظروف الجغرافية والتاريخية والسياسية والاجتماعية المشتركة.
4. سهولة حركة التنقل والإقامة بين البلدين .
5. مؤثرات الموسيقا العربية المشرقية من موشحات وأدوار وطقاطيق .
6. الأثر التركي العثماني .
7. الاعتماد على نصوص أدبية مشتركة وردت في مصادر شعرية وزجلية مخطوطة عُرفت بالسفائن .

● **ثانيا: التوصية :**

لا شك أن معرفة الأسباب الحقيقية للتشابه والتقارب بين بعض مقاطع النوبة الليبية والتونسية، يتطلب الكثير من الجهد والوقت، وإجراء البحوث والدراسات العملية المقارنة الفعلية للمقاطع المتشابهة والمتقاربة في النوبتين . وقد يتمُّ ذلك بتكوين فريق عمل بحثي ميداني من البلدين يقوم بجمع وتسجيل هذه المقاطع المتشابهة، ويدونها موسيقيا، ثم يقوم الفريق بدراسة تحليلية مقارنة للمقاطع المسجلة ومدوناتها المرقومة لتحديد مدى التشابه والتقارب بين هذه المقاطع في النوبات محل الدرس .بعد ذلك تبدأ المجموعة في البحث عن الأسباب والعوامل التي ساعدت على حدوث هذا التشابه والتقارب بين بعض مقاطع النوبة في البلدين . وختاما لهذه الجهود تقوم المجموعة بطباعة ونشر أبحاثها ودراساتها بما تحويه من نتائج علمية لتعم الفائدة على الجميع .

● **مصادر الهوامش**

1 المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، القاهرة: المطبعة الأزهرية المصرية، 1302 هـ، صفحة 112 .

2 محمد بن تاويت الطنجي، " الطرائق والألحان الموسيقية في إفريقية (والأندلس)، مجلة الأبحاث، (بيروت: دار الكتاب، ديسمبر، 1968.) مجلد 21، صفحة 114.

3 محمود قطاط، " من قوالب التراث الموسيقي العربي — الإسلامي، النوبة " مجلة الحياة الثقافية، (تونس: وزارة الشئون الثقافية) عدد 63، 1992. صفحة 27 .

4 المصدر السابق، صفحة 29 .

5 محمد بوذينه، ديوان المالوف، تونس: دار سيراس للنشر، 1992. صفحة 15 .

6 محمد الفاسي، الموسيقا المغربية المسماة أندلسية، مجلة التراث الشعبي، - بغداد: دار الحرية للطباعة، 1977 - عدد 2، السنة 8، صفحة 109.

7 إحسان عبَّاس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر سيادة قرطبة، ط 7، بيروت: دار الثقافة، 1985. ج 2، صفحات 55 — 61 .

8 فؤاد رجائي، الموشحات الأندلسية، حلب: مطبعة الشرق، 1995. صفحة 122 .

9 محمود الحفني، تراثنا الموسيقي، اللجنة الموسيقية العليا، (د.ت)، ج 1، صفحة 53.

10 . عبد العزيز بن عبد الجليل، الموسيقا الأندلسية المغربية - فنون الأداء، سلسلة عالم المعرفة رقم 129، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سبتمبر، 1988. صفحة 59 .

11 . سليمان العطَّار، الحداثة العباسية في قرطبة، القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1991. صفحة 85 .

الواقع المعاصر للأغنية الليبية

خلال المرحلة الزمنية من 1969 إلى 2011

الواقع المعاصر للأغنية الليبية

خلال المرحلة الزمنية من 1969 إلى 2011

تمهيد مفيد

تُقدّم هذه الورقة البحثية دراسة وصفية تحليلية مُوجزة للواقع المعاصر للأغنية الليبية خلال المرحلة الممتدة من أول سبتمبر عام 1969 إلى الثالث والعشرين من شهر أكتوبر من عام 2011. وقد تميَّزت هذه الفترة الزمنية الطويلة التي امتدت على مدى عقود زمنية متواصلة بحدوث الكثير من التغيّرات والتحولات التي لحقت بمظاهر الحياة العامة والخاصة في المجتمع الليبي المُحافظ. وتعدُّ الأغنية - كمكوّن فنّي - أحد تلك المظاهر التي لحقها الكثير من التبديل والتعديل في توجهاتها وأغراضها وفي بنيتها الأدبية والفنية مما جعلها تختلف كثيرا عن مواصفاتها واتجاهاتها القديمة.

والمقصود بالأغنية الليبية في هذه الورقة هي تلك الأغنية التي ظهرت وانتشرت في شتّى أنحاء البلاد منذ تأسيس مكتب الموسيقا والغناء بالإذاعة الليبية التي بدأت بثها في صيف عام 1957، وقد أشرف ذلك القسم على تسجيل وإنتاج الأغاني الإذاعية الجديدة بعد أن تمَّ تكوين فرقة موسيقية ومجموعة صوتية متخصصة لهذا الغرض. ونظرا لامتداد البلاد الواسع على ساحل المتوسط وفي أعماق الصحراء الكبرى فقد تمَّ إنشاء فرعين للإذاعة في كل من مدينتي بنغازي، وسبها، إلى جانب مقرها الرئيسي في مدينة طرابلس. ولتوفر بعض المواهب الفنية الشابة في مدينة بنغازي فقد تمَّ افتتاح مكتب للموسيقا والغناء بها في نفس الوقت الذي تم فيه افتتاح ذات القسم بمدينة طرابلس التي كانت تزخر بالخبرات الفنية المتخصصة، بينما تأخَّر افتتاح المكتب بمدينة سبها إلى ما بعد ذلك بسنوات عديدة.

من المؤكد أن الأغنية الليبية لم تكن ولادتها الحقيقية قد ارتبطت فعليا بافتتاح الإذاعة الليبية فقط، لأنه من غير المعقول أن تكون قد بدأت من فراغ أو وُلدت من عدم، فبكل تأكيد أنه كانت هناك خطوات سابقة وجهود مضنية وتضحيات كبيرة قام بها نخبة من الفنانين الرُّواد على امتداد البلاد ساهمت جميعها في نشأة هذه الأغنية وتطورها خلال الفترة الزمنية التي سبقت افتتاح الإذاعة الليبية. يُضاف إلى ذلك توفر الجو الفني العام الذي شجع على ولادة هذه الأغنية خاصة في مدينة طرابلس التي كانت مركزا حيويا للنشاط السياسي، والاقتصادي، والثقافي، والفني، والاجتماعي في البلاد منذ عهود تاريخية قديمة جدا.

فقد وردت في كتب بعض الرحالة الذين زاروا البلاد أو أقاموا فيها لبعض الوقت إشارات عابرة عن بعض الفنون الغنائية التي كانت سائدة في هذه المدينة خلال العهد القره مانللي والعهد العثماني الثاني، كما ورد في كتاب بلدية طرابلس الذي صدر عام 1970 بمناسبة مرور مائة عام علي تأسيس أول بلدية رسمية عام 1870، حديث عن الوعي الفني في هذه المدينة جاء فيه: " ولا يفوتنا هنا أن نُسجّل بكامل الفخر والاعتزاز أن وعيا فنيا كان موجودا بمدينة طرابلس، وأن ملكات ومواهب فنية وتذوقا للفنون كل ذلك [كان] ظاهرا منذ العهد العثماني وما قبله "[1]. ودليل آخر علي أن هذه الأغنية كان لها وجود قبل افتتاح الإذاعة انعقاد مسابقتين للأغنية الليبية بمدينة طرابلس بجهود ذاتية، المسابقة الأولى كانت عام 1955. و الثانية عام 1956. [2] وقد ترجع العوامل التي ساعدت على نشأة و تأسيس الأغنية الليبية خلال فترة زمنية مضت إلى أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين حيث كانت البلاد تعيش السنوات الأخيرة من العهد العثماني الثاني الذي استمر بين عامي 1835 و 1911. ففي تلك السنوات الخوالي بدأت على استحياء شديد بوادر نهضة تعليمية ثقافية وفنية بسيطة قامت بها السلطات التركية في العقد الأخير من القرن التاسع عشر وتمثلت في افتتاح المدارس النظامية للبنين والبنات في المرحلتين الابتدائية والثانوية وافتتاح مدرسة للعلوم الحربية.

كما أسَّس الوالي التركي نامق باشا في مدينة طرابلس مدرسة الفنون والصنائع الإسلامية لاحتضان الأطفال اليتامى من الليبيين وتعليمهم الكثير من الحرف والمهن اليدوية والفنية على يد مجموعة من المعلمين الأكفاء المحليين والأجانب. وقد تكوَّنت في هذه المدرسة فرقة موسيقية متكاملة من عازفين على مختلف آلات النفخ الهوائية الخشبية والنحاسية والإيقاعية. وقد كان لهذه الفرقة، التي وُضعت في بداية تأسيسها تحت إشراف مدربين من عازفي فرقة موسيقا الحامية التركية، نشاط فني موسيقي واضح كعزف وأداء موسيقا السير العسكرية التركية والأوربية في مختلف المناسبات الوطنية والاجتماعية إلى جانب تعليم العزف على الآلات ونشر العلوم والثقافة الموسيقية بين الشباب الطرابلسي في ذلك الوقت.

وقد بدأت في نفس الفترة الزمنية المذكورة تردُ على مدينة طرابلس بعض الفرق المسرحية والغنائية المصرية المشهورة لتقدّم عروضها الفنية الساهرة لجماهير المشاهدين والمستمعين على بعض مسارح دور العرض والفنادق في هذه المدينة، مما ساهم في نشر الكثير من الأدوار والموشحات والأغاني والطقاطيق الشرقية وساهم في رفع مستوى الوعي والتذوق الفني بين مُحبّي الموسيقا والغناء وزيادة عدد عشاق الاستماع للطرب العربي الأصيل. ويذكر بشير عريبي أن أقدم فرقة مصرية جاءت إلى طرابلس لتقدم عروضها كان عام 1880 .[3]

وقد ساعد على انتشار هذا اللون الغنائي العربي الوافد استعمال الحاكي أو مدور الاسطوانات بين مُحبّي فن الغناء العربي، هذا الجهاز الذي وفَّر مصدرا ثابتا ودائما للاستماع لهذه الأعمال الغنائية وساعد على حفظها وترديدها. وقد ورد في كتاب بلدية طرابلس - سالف الذكر - أنه بعد استعمال الحاكي في هذه المدينة استمر الوعي الفني وزاد النشاط حيت كانت هناك: « جماعات وسهرات وهواة وكان هناك عدد من الفنانين قد نبغوا في ترديد ألحان عباقرة فن الغناء المصري القديم، وآخرون برعوا في العزف على الآلات الموسيقية المختلفة من عود وكمان وقانون »[4] .

إلى جانب ذلك انتشر استعمال جهاز المذياع بعد أن بدأت بعض المحطات العربية في إرسالها الإذاعي خاصة إذاعة القاهرة التي بدأت بثها عام 1934، وبعض المحطات الأوربية التي كانت لها ساعات بث مُحددة باللغة العربية كإذاعة بي بي سي، وإذاعة باريس، وصوت ألمانيا، ومونتي كارلو، والشرق الأدنى التي كانت تذيع الكثير من الإنتاج الغنائي العربي المُسجَّل في ذلك الوقت. ومما ساعد على ازدهار تلك النهضة الفنية أيضا افتتاح بعض دور العرض السينمائية في المدينة وعرضها لأحدث الأفلام الغنائية المصرية التي كانت تمتلئ بالأغاني الفردية والاستعراضات الجماعية لأشهر المطربين والمطربات مثل: محمد عبد الوهاب، وأم كلثوم، وفريد الأطرش وغيرهم. أقدم دار عرض افتتحت في مدينة طرابلس كان عام 1908 .[5]

نتيجة لما تقدَّم ذكره من جهود فنية رائعة وخطوات مستمرة ومتواصلة وبإصرار الفنانون الرُّواد الأوائل وُلدت الأغنية الليبية المعاصرة في بداية القرن العشرين في جو مفعم بالنشاط والحماس والتصميم على مواكبة النهضة الفنية في عواصم الفن العربي الأخرى، وكان ذلك في مدينة طرابلس التي حظيت بولادة هذه الأغنية الجديدة التي انبثقت من أصول وثوابت شعرية وموسيقية وإيقاعية قديمة متأصّلة في موروث الغناء التقليدي والشعبي وإن اختلفت في بعض من مظاهرها الفنية عن الأنماط الغنائية التي كانت سائدة في ذلك الموروث.

وقد حافظت تلك الأغنية، التي كُتبت نصوصها باللهجة العامية المحلية في أوزان الشعر الشعبي المعروف بأبو رجيله وأبو طويل وما تطور عنهما من أوزان جديدة، حافظت على أصالتها المتوارثة طوال مسيرتها الفنية عبر العقود الماضية. وتُلحَّن هذه الأغنية في عدد محدود من مقامات الموسيقا العربية كمقامات: الراست، البياتي، الحجاز، النهاوند، الصبا، الهزام والكرد. وتُركَّب هذه الألحان على الإيقاعات والأوزان الرباعية والثنائية المستعملة في الأغاني الشعبية المحلية وعلى إيقاعي المصمودي والمقسوم الشرقيين. وينحصر قالب هذه الأغنية في القالب الفردي الذي يتكون من لحن واحد في المذهب

أ يتكرر في الأبيات التي تليه بنصوص أدبية مختلفة، أو القالب المتعدد الذي يتكون من مذهب واستطرادات مختلفة وهو يشبه قالب السماعي الآلي أو قالب الروندو الغربي كما يلي : أ، ب، أ2، ج، أ3، د، وهكذا ... ويظهر في ألحان بعض تلك الأغاني الليبية القديمة تأثير الأغنية المصرية والتونسية أقرب بلدين عربيين للفنانين الليبيين.

الأغنية الليبية خلال الفترة من 1969 إلى 2011

بعد استتباب الأمور في كافة أنحاء البلاد لنظام سبتمبر 1969، تسابق فنانو الإذاعة الليبية من مؤلفين، وملحنين، ومطربين، لتأييده منذ اليوم الأول، حيث قاموا بتسجيل العديد من الأناشيد، والأغاني الوطنية الجديدة، التي رحَّبت بالنظام الجديد وأيدته، ودعت جماهير الشعب للوقوف معه ودعمه. وهكذا انصبَّ نشاط مكتبي الموسيقا والغناء بالإذاعة الليبية في كل من طرابلس وبنغازي، وسُخِّرت جميع إمكانياتهما المعنوية والمادية لإنتاج وتسجيل الأغاني والأناشيد الوطنية التي تغنَّت بشعارات :الحرية، والاشتراكية، والوحدة. ومنذ ذلك الوقت، تواصل إنتاج الأغنية الجديدة التي أخذت كامل اهتمام مسئولي الإذاعة ومكتب الموسيقا والغناء بكل الزخم والقوة، حيث تفرَّغت جميع الجهود لإنتاج مئات الأغاني والأناشيد الجديدة، وتمَّ صرف النظر عن إنتاج بقية الأغاني العاطفية، والاجتماعية، والدينية، التي انزوت هي وفرسانها في دوائر النسيان والماضي البعيد.

وقد واكبت الأغنية الليبية الأحداث المتتالية التي مرَّت بها البلاد خلال تلك المرحلة من جلاء القواعد الأجنبية عام 1970، ومغادرة المستوطنين الطليان الذين كانوا يشغلون الكثير من المزارع، والورش، والمصانع ، والمحلات في كثير من المدن الليبية عام 1971، والثورة الثقافية التي أعلنت في مدينة زواره في أقصى الغرب الليبي عام 1973 ، والتي أعلن فيها معمر القذافي النقاط الخمس التي تضمَّنت: إلغاء الدستور والقوانين، والقضاء على الثقافة التقليدية، وحرق كتبها ومؤلفاتها، ثم الإعلان عن قيام سلطة الشعب عام 1977، وثورة المنتجين وتأميم التجارة عام 1978، والغارة الجوية الأمريكية البريطانية على مدينتي طرابلس وبنغازي عام 1986، والحصار الذي فُرض على البلاد بعد اتهام

النظام بحادث تفجير طائرة ألبان آم الأمريكية فوق مدينة لوكيربي باسكتلندا عام 1988، ومقتل جميع ركابها البالغ عددهم مائتين وخمسة وسبعون راكبا جُلّهم من الأمريكيين، ذلك الحصار الذي استمر بين عامي 1992 و 2000. إلى جانب الأغاني والأناشيد التي تغنّت بالمحاولات الوحدوية المتكررة مع مصر، وسوريا، والسودان، وتونس، والمغرب، وقيام الاتحاد الإفريقي أخيرا عام 1999.

وكانت الإذاعة الليبية تحتفل سنويا بذكرى الأحداث المذكورة أعلاه إلى جانب الاحتفال السنوي بذكرى أول سبتمبر الذي يُعدُّ من أكبر الاحتفالات التي تقام وتُجنّد لها البلاد جميع الإمكانيات المعنوية والمادية، وكانت تستمر لمدة شهر كامل، وكان يُشارك فيها العديد من المطربين والمطربات الليبيين إلى جانب مشاهير الفنانين العرب الذين كانت تُدفع لهم المبالغ المالية الضخمة من العملات الصعبة لإغرائهم بالمشاركة في هذه المناسبة السنوية. كما صُرفت مبالغ مالية كبيرة على الكثير من التسجيلات الغنائية بالخارج خلال عقد السبعينيات والثمانينيات لتمجيد تلك المناسبة استفاد منها ماديا الكثير من الفنانين المحظوظين.

وقد ساهم في تقديم وتنفيذ الأغاني والأناشيد الجديدة أغلب الفنانين الليبيين من مؤلفين، وملحنين، ومطربين ومطربات، حيث قاموا بتسجيل المئات من تلك الأعمال الغنائية الجديدة، كما ساهموا وشاركوا في إحياء العديد من الحفلات الفنية السّاهرة التي كانت تُقام بالمناسبات المذكورة سابقا في جميع المدن والقرى الليبية. وما تجب ملاحظته هنا أن أغلب أولئك الفنانون كانوا يسعون لتسجيل أعمالهم في الخارج في استوديوهات القاهرة، وبيروت، وتونس، وأثينا، ولندن وذلك لعدم توفر إمكانيات التسجيل الفني الجيد في داخل البلاد في ذلك الوقت، ورغبة منهم في الحصول على المقابل المادي السَّخي من عملات محلية وصعبة.

كما أتاح مكتب الموسيقا والغناء بالإذاعة الليبية، في بداية العقد السابع من القرن الماضي، الفرصة أمام مجموعة من الهواة والمواهب الجدد الراغبين في دخول هذا المجال

الفني من أوسع أبوابه لعلَّ من أشهرهم محمد حسن الذي أصبح مطرب الثورة الأول، والذي سنُسلّط عليه الضوء في هذه الورقة كنموذج يمثل الملحنين والمطربين الليبيين، الذين أبدو الكثير من الدعم والتأييد لنظام الحكم السابق، والذين استفادوا بشكل كبير لمدة أربعة عقود زمنية متواصلة. واختيارنا لـ محمد حسن يرجع لسببين اثنين أولهما: انه أصبح نجم الغناء في ليبيا طيلة العقود الأربعة الماضية بدون منازع، وثانيهما: صعوبة تناول جميع الفنانين الذين ساهموا وشاركوا بأعمالهم الغنائية في تلك المرحلة الزمنية المستهدفة في هذه الورقة.

● **محمد حسن المطرب الأول**

بدأ محمد حسن حياته الفنية عضوا في المجموعة الصوتية بمكتب الموسيقا والغناء بإذاعة طرابلس، ونظرا لطموحه الكبير ومحدودية الفرصة أمامه في ذلك الوقت انتقل في أواخر ستينيات القرن الماضي للعمل بمكتب الموسيقا والغناء بمدينة بنغازي حيث بدأ نجمه في الظهور بعد أدائه لأغنية جديدة قدَّمها في الاحتفال الثاني بذكرى جلاء القواعد الأجنبية عن البلاد عام1972وكان عنوانها :

من طبرق طير يا حمامْ وهدّي فوق برج الملاَّحة

طبرق مدينة ساحلية في شرق ليبيا كانت تقع بالقرب منها قاعدة العدم البريطانية التي أصبح اسمها فيما بعد قاعدة جمال عبد الناصر الجوية، والملاَّحة ضاحية تقع شرق مدينة طرابلس وتوجد بها قاعدة هويلس الأمريكية التي أصبح اسمها قاعدة معيتيقة الجوية.

وبداية من هذه الأغنية لمع نجم محمد حسن - كمطرب وملحن - وتم تسليط الضوء عليه، واحتضانه وأصبح يتلقَّى الكثير من الدعم المعنوي، والمادي، وفُتحت له أبواب المجد والشهرة والمال على مصاريعها، وأتيحت له فرص التسجيل بأرقى الاستوديوهات في القاهرة، ولندن، وأثينا، وباريس، وبيروت، وتونس وغيرها ... ويذكر جميع العاملين بمجال الفن الغنائي في ليبيا أن محمد حسن في إحدى تسجيلاته الغنائية في أواخر سبعينيات القرن الماضي قد أمضى بمدينة أثينا اليونانية أكثر من أربعين يوما كاملة مصطحبا معه فرقة موسيقية

ومجموعة صوتية كبيرة، من الليبيين والعرب، تكلفت ملايين الجنيهات في ذلك الوقت، وأذكر أن الفنان الكبير الحاج عطية شراره كان من وزَّع وقاد ذلك العمل الغنائي.

وقد تميَّزت أعمال محمد حسن بأسلوب غنائي جديد مزج فيه الغناء المديني - نسبة للمدينة - والشعبي التقليدي بعناصر الغناء البدوي الذي كان منتشرا في البوادي الليبية منذ عقود زمنية طويلة مضت، مما أدَّى إلى ظهور نصوص أدبية هي مزيج من الزجل البدوي والشعر الغنائي الشعبي، وجُمل موسيقية غنائية من تلحينه وإعداده استوحاها من التراث الغنائي الشعبي ركَّبها على أوزان إيقاعية اعتمد فيها على إيقاعات الغناء الشعبي واسع الانتشار في البلاد مثل العتّبي الرُّباعي البطيء الذي يتكون من (4/4 دم تت آس تت) والبرول الثنائي السريع (4/2 دم تت دم تت) وإيقاعات الغناء البدوي مثل الطّبيلة الرباعي البطيء (4/4 دم دم دم آس) والكشك الثنائي السريع المصاحب بالتصفيق (4/2دم تتت دم تتت).

وقد أضفى محمد على هذه الألحان أسلوبا أدائيا تأثر في شكله العام بأداء الفنان السُّوري فهد بلاّن الاستعراضي في طبقة صوتية أقل منه غلظا مما جعله - برغم محدودية موهبته وانعدام دراسته وثقافته الموسيقية وتواضع إمكانياته الصوتية واعتماده على إلمام بسيط بعزف آلة العود - جعله يتمكن من تأسيس لون غنائي جديد في البلاد تميَّز به في جميع أعماله وتأثر به عدد من المطربين الليبيين الذين ظهروا من بعده على الساحة الفنية كالمطرب أشرف محفوظ، والمطرب سيف النصر، وغيرهم. ويُعد محمد حسن أول من تغنَّى باسم معمر القذافي علنا في أغانيه وأناشيده الأولى خاصة بعد إعلان الثورة الثقافية في مدينة زواره عام 1973، وهذا ما جعل محمد حسن يحظى بالدعم والتأييد الكاملين طوال مسيرته الفنية.

■ خيمة محمد حسن الغنائية

وقد استطاع محمد حسن في بداية عقد الثمانينيات وانطلاقا من مقولة: إن الشعوب لا تنسجم إلا مع فنونها وتراثها، التي وردت بالفصل الثالث من الكتاب الأخضر، وأصبحت

واجهة ضرورية لكل نشاط فني وثقافي في البلاد. وبتشجيع ودعم كبيرين من مسئولي الدولة، والإذاعة، استطاع تأسيس ظاهرة فنية جديدة تمثلت في الخيمة الغنائية، وهي عبارة عن برنامج فنّي في شكل سهرة غنائية تُؤدَّى تحت سقف خيمة بدوية كاملة، تُنصب بملحقاتها التراثية التقليدية فوق خشبه المسرح، أو في الساحات، والحدائق، والميادين العامة. وكان مفروضا على جميع الفنانين من نساء ورجال المشاركين في الخيمة بالعزف والغناء أن يرتدوا اللباس والزِّي الليبي التقليدي. وكانت جميع فقرات ذلك البرنامج من الحان محمد حسن، ومن تأليف أشهر شعراء الأغنية الليبية في ذلك الوقت: فضل المبروك، وسليمان الترهوني وغيرهم ... وقد انضوى تحت سقف الخيمة الغنائية عدد كبير من الأصوات الليبية والعربية.

ونتيجة للدعم المعنوي والمادي ألاَّ محدودين وعلاقة محمد حسن الوثيقة بالمسئولين الكبار في القيادة، والدولة، استطاع أن يكفل نجاح ذلك البرنامج واستمراره طوال العقود الثلاثة الماضية، وأن يتمكن من السَّفر به غربا وشرقا، في عروض استعراضية كبيرة، في العديد من البلاد العربية، التي شارك بعض فنانيها في عروض الخيمة الغنائية. وأكبر دليل على التأييد التام الذي كان يحظى به محمد حسن سفره بمجموعة الخيمة الغنائية بكامل أعضائها من عازفين، ومطربين، ومجموعة صوتية، في رحلة استعراضية طويلة استغرقت شهرين كاملين إلى المغرب في منتصف تسعينيات القرن الماضي، لتقديم عدد من الحفلات الغنائية بمشاركة الفنانون المغاربة. وقد اصطحب معه في تلك الرحلة التي قام بها عن طريق البحر، لوقوع البلاد تحت الحصار الجوي في ذلك الوقت، طقم تصوير وتسجيل تليفزيوني كامل قام بتوثيق تحركات الفرقة ونشاطها في جميع أنحاء المغرب، كما سافرت الخيمة الغنائية بكامل أعضائها إلى دول الخليج العربي، وباريس، ولندن وغيرها...

ومن بين أشهر الأعمال الغنائية التي قدَّمها محمد حسن خلال مسيرته الفنية أغاني: يا قائد ثورتنا على دربك طوالّي، التي أصبحت صنوا للنشيد الوطني للبلاد بل أكثر منه قداسة وأهمية، بلادنا زين على زين، من طبرق طير يا حمام، وحق الدَّم اللي روَّاك

بيه أجدادي - أغنية كُتبتْ ولحُّنتْ وسُجّلتْ في يوم واحد أثناء الحرب الليبية المصرية عام1977 - سيد الغوالي، يا ثائر، الهرم الرابع، السلطة الشعبية، جيل الغضب، خطاوينا في درب المجد، رأيت الفارس، تهادى في وسط الثوار، أفريقيا، هنيئا لنا بقائدنا، عندك بحارة يا رايس، وغيرها الكثير والكثير...

ولم يقتصر إنتاج محمد حسن الغنائي على تلك الأعمال فقط، بل كانت له مجموعة كبيرة من الأعمال العاطفية والوصفية والشعبية التي حظيت بكثير من الاستحسان والإعجاب من جمهور عريض من المستمعين والمشاهدين داخل البلاد وخارجها، لعل من أشهرها: يسلّم عليك العقل، لا تجرحيني، يا ريح هدّي، ومجموعة أغاني رحلة نغم، النجع، والواحة، وهي ثلاثة أعمال كبيرة تأسَّست على مجموعة من النصوص والألحان الشعبية في واحات منطقة الجفره في وسط البلاد، قام محمد حسن بأدائها وتسجيلها بنصوص جديدة مع مجموعة من المطربين والمطربات الليبيين والعرب. وتُعدُّ تلك الأعمال الغنائية، طوال العقود الأربعة الماضية، من أكثر المواد الفنية نشرا وإذاعة من جميع الوسائل الإعلامية الليبية المسموعة والمرئية، مما يؤكد الدعم الكبير الذي كان يحظى به محمد حسن من النظام السابق في ليبيا، وهذا يُشبه إلى حد كبير أعمال المرحوم الفنان عبد الحليم حافظ، مع فارق المستوى الفني، في مصر الثورة أيام عبد الناصر.

ومما يُذكر لـ محمد حسن تشجيعه واحتضانه لمجموعة من مواهب الغناء الليبيين من مطربين ومطربات ممن قدَّم لهم الفرصة للظهور من خلال ألحانه ومن خلال خيمته الغنائية طوال العقود الماضية وأصبحوا من أشهر الأصوات الغنائية الجديدة في ليبيا أذكر منهم :خالد الزواوي، طارق محمد، مريم السعفي، عبير، سالمين الزروق، فاطمة أحمد، عبد الصَّمد النَّعاس، وغيرهم ... كما غنَّت أعماله من المطربات العربيات: وردة الجزائرية، سميرة بن سعيد، لطيفة العرفاوي، ذكرى محمد، غادة رجب ، وغيرهن ... وبهذا نستكمل الحديث عن محمد حسن ومسيرته الفنية باعتباره المطرب الأول، وننتقل للحديث عن الشركات التي تأسَّست لإنتاج الأغنية الليبية خلال المرحلة القذافية.

● شركات عامة لإنتاج الأغنية الليبية

تمَّ في السنوات الأولى من العقد الثامن من القرن الماضي تأسيس بعض شركات الإنتاج الفني كالفجر الجديد، والخدمات الإعلامية، للقيام بمهمة إنتاج التسجيلات الغنائية الجديدة، وطبعها، وتوزيعها، في الداخل، والخارج، خاصة بعد إلغاء لجان إجازة النصوص والألحان من مكاتب الموسيقا والغناء، التي انصرفت عن إنتاج وتسجيل الأعمال الغنائية الجديدة، وتفرغت للإشراف على إقامة الحفلات الفنية بالمناسبات السياسية والوطنية، ولكن للأسف الشديد أن هاتين الشركتين، الفجر والخدمات، فد فشلتا في أداء تلك المهمة لسوء الإدارة ولعدم اعتمادها على التخطيط العلمي المدروس في جدوى الأعمال التي تقوم بإنتاجها ومدى القدرة على استيعاب السوق المحلي والخارجي لها، وأيضا محاباة بعض الفنانين من ذوي النفوذ على حساب مصلحة الشركتين مما أدَّى إلى إفلاسهما وإلغائهما من الوجود. ومما ساهم في فشل هاتين الشركتين ظهور بعض شركات الإنتاج الخاصة كمنافس عنيد لها قامت بإنتاج وتوزيع الأغاني الشعبية والشبابية مما أدَّى إلى رواج إنتاجها وزيادة أرباحها. ومما يؤسف له حقا أن تلك الشركات الليبية الخاصة أغفلت إنتاج الأغنية الليبية الأصيلة باعتبار أنها غير مطلوبة في سوق الكاسيت مما أدي إلى انزواء معظم الملحنين والمطربين فرسان تلك الأغنية وانحسار فنهم الأصيل من ساحة الفناء الليبي.

● عسكرة الأغنية الليبية

وقبل ختام هذه الورقة يجدر بنا الإشارة إلى ظاهرة فنّية تميَّزت بها المرحلة الزمنية المُستهدفة في هذه الدراسة، تمثلت في عسكرة الأغنية الليبية، والمقصود بالعسكرة هنا دخول مجموعة من الضباط العسكريين مجال هذه الأغنية من تأليف كلمات وتلحين أغاني، وأولهم معمر القذافي ذاته الذي قام بكتابة عدد من الأغاني والقصائد والأناشيد، خلال العقود الماضية، فهو إلى جانب كتابته للفصول الثلاثة من الكتاب الأخضر، ومجموعات قصصية كانت عناوينها القرية القرية، انتحار رائد فضاء، وتحيى دولة الحقراء، وكتابة

العديد من المقالات الثورية في الصحف المحلية، قام بكتابة مجموعة من الأغاني والأناشيد، ولعلّي من واقع تجربة شخصية أثناء قيادتي للفرقة الوطنية الليبية عام 1988، شاركتُ في تنفيذ وتسجيل عملين غنائيين كتبهما معمر القذافي وهما: قصيدة عاطفية عنوانها « لا تقتليه » لحَّنها الفنان الليبي علي ماهر، وقام بأدائها الفنان المغربي عبد الهادي بالخياط، والثانية أغنية « إلى اللقاء في الساحة الخضراء »، التي لحَّنها وغنَّاها الفنان الليبي يوسف العالم . كما قام الفنان علي ماهر بتلحين نشيد كبير كتبه معمر القذافي كان عنوانه « يا وطني الكبير »، قام بأدائه مجموعة من المطربين والمطربات الليبيين والليبيات أُذيع لأول مرة في افتتاح المسابقة الأولى للأغنية الليبية بمدينة طرابلس عام 2001.

وإلى جانب معمر القذافي دخل عدد من الضباط المقرَّبين منه مجال الموسيقا والغناء خلال العقود الزمنية الماضية، نذكر منهم: على الفيتوري، على الكيلاني، عبد الله منصور، موسى المروَّم، معاوية الصويعي، وموسى المشاي، حيث قاموا بتأليف وتلحين العشرات من الأغاني والأناشيد الثورية السياسية والأغاني العاطفية، وقد أُتيحت لهم - دون غيرهم - جميع الفرص والإمكانيات المعنوية والمادية لتنفيذ تلك الأعمال وتسجيلها خارج البلاد بأشهر الأصوات الليبية والعربية، وفي أرقى الاستوديوهات في البلاد العربية وأوربا، مما جعلهم يتربَّعون على قمة الفن والشهرة في البلاد، ويُنافسون أكبر الفنانين الليبيين المحترفين الذين لم تتوفر لهم عُشر تلك الفرص الهائلة، بل أكثر من ذلك كُلف بعض أولئك الضباط برئاسة الهيئة العامة للإذاعات الليبية التي تتبعها مكاتب الموسيقا والغناء لأكثر من مرة ولسنوات طويلة مضت. وقد ساهم أولئك الضباط في انتشار الأغاني السياسية خلال عقدي الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضي، تلك الأغاني التي أرادوها أن تكون بديلة للأغنية الشبابية الهابطة التي سادت، في ذلك الوقت، على طول الساحة العربية وعرضها، خاصة بعد دخول ظاهرة الفيديو كليب وانتشارها على الفضائيات العربية.

وبتشجيع ودعم كبيرين من العسكر الفنانين تمَّ تأسيس قاعتين للتسجيل الصوتي المسموع بمدينة طرابلس على مستوى عالٍ من التقنية والإمكانيات الفنية، القاعة الأولى

كانت قاعة ألوان، وتتبع إداريا وماليا مكتب الاتصال باللجان الثورية، تخصَّصت في تسجيل ونشر الأعمال الغنائية التي كتبها العسكريون، إلى جانب طبع وتسجيل ونشر جميع الأنشطة السياسية والخطب والمقابلات المسموعة والمرئية والمقروءة التي قدَّمها وكتبها معمر القذافي خلال العقود الأربعة الماضية. والقاعة الثانية هي قاعة الفجر الجديد، وهي تتبع مكتب الموسيقا والغناء بالإذاعة الليبية، ونظرا لهذه التبعية فقد تمَّ فتح الفرصة لبعض الفنانين المحظوظين والمدعومين من غير العسكريين لتنفيذ وتسجيل أعمالهم خاصة الثورية والسياسية منها في تلك القاعة. والمُؤسف له حقا أن المسئولين الذين أسَّسوا هاتين القاعتين لم يفكروا في تأهيل وتدريب مهندسي التسجيل الصوتي المتخصصين من الشباب الليبي مما جعلهم يستعينون بمهندسين من الدول العربية الشقيقة لإدارة وتشغيل هاتين القاعتين.

- **مسابقات الأغنية الليبية**

وأخيرا ومع بداية الألفية الثالثة وفي محاولة للنهوض بالأغنية الليبية المعاصرة وانتشالها من حالة القولبة والاتجاه الواحد المفروض عليها، وحالة الركود التي عاشتها طوال السنوات الماضية، ولإتاحة الفرصة أمام أكبر عدد من الفنانين للمشاركة قامت الإذاعة الليبية بإعادة تنظيم وتنفيذ مسابقة الأغنية الليبية في أربع دورات متتالية خلال الأعوام 2001 و 2002 بمدينة طرابلس، 2003 في مدينة بنغازي، 2004 بمدينة هون بمنطقة الجفرة في وسط ليبيا، وذلك بعد انقضاء خمسة وعشرون عاما علي آخر مسابقة أقيمت للأغنية الليبية عام 1976 بمدينة طرابلس، وحوالي خمسة وأربعون عاما علي مسابقة عام 1956 .

وقد شارك في تلك المسابقات الأربع عدد كبير من المواهب الشابة من خريجي المعاهد الموسيقية المتخصصة ومن خريجي قسم الفنون الموسيقية بكلية الفنون والإعلام، إلى جانب عدد قليل من بقايا فرسان الأغنية الليبية الذين لا زالت لديهم الرغبة في المشاركة والعطاء. وقد فُتحت الفرصة أمام الجميع للمشاركة بأعمال جديدة لم يُفرض عليهم موضوعاتها وتوجهاتها وأغراضها وتُركت لهم حرية اختيار هذه الأعمال مما ساهم في

ظهور عدد من الأعمال العاطفية والوصفية الجديدة ذات التوجه الإنساني والوطني الحقيقي. وقد أفرزت تلك المسابقات عدد كبير من الأعمال الغنائية لمؤلفين وملحنين ومطربين جُدد يمكن اعتبارها امتدادا لذلك الموروث الغنائي الضخم الذي خلَّفه الفنانون العظام الذين وضعوا اللبنات الأولي في صرح الأغنية الليبية علي مدي قرن من الزمان، لتتواصل مسيرة جيل السلف، وليمتد عطاء الأغنية الليبية في مستقبلها الزاهر البديع.

وختاما للفترة الزمنية المحددة لهذه الدراسة، نُلقي بعض الضوء على الأغاني الليبية والأناشيد الجديدة التي واكبت ثورة السابع عشر من فبراير عام 2011 في ليبيا، والتي استمرت طوال ثمانية شهور متواصلة. فمنذ انطلاق الثورة واكبت الأغنية الثوار الليبيين الشباب في الميادين والساحات. وقد قام مجموعة من الشباب الليبي بإنتاج تلك الأغاني بجهود ذاتية وعلى حسابهم الخاص ونشرها على الفضائيات الليبية التي ظهرت في ذلك الوقت وعملت على بثها طوال ساعات النهار والليل.

وقد استلهم مؤلفو وكُتَّاب تلك الأغاني نصوصها الأدبية من أحداث الثورة وتطوراتها منذ انطلاقها في السابع عشر من فبراير في المدن الليبية المحررة والمحاصرة، ومن كلمات وفقرات اقتبسوها من خطب معمر القذافي طوال شهور الحرب الثمانية مثل : من أنتم ؟ زنقة زنقة، دار دار، إلى الأمام إلى الأمام وغيرها ... كما تمَّ إحياء أناشيد وطنية ليبية قديمة كالنشيد الوطني في العهد الملكي: يا بلادي بجهادي وجلادي، ونشيد: هذه الأرض هي العرض لنا، وأناشيد جديدة كُتبت لهذا الغرض مثل : يا بلادي أنت نغما في فؤادي، سنبقى هنا، موطني، سيبقى وطني قويا، أم الشهيد، أو مقولة شيخ الشهداء عمر المختار: نحن لا نستسلم نموت أو ننتصر، وغيرها من الأغاني الثورية الجديدة مثل : تعلَّى في العالي، شدّي العزم يا مصراته، شكرا يا شهيد، ليبيا يا ليبيا، ما تعرف نحنَ من نحنَ ، أرفع راسك فوق أنت ليبي حر، اليوم غير الأمس، شباب بلادي، وين هرب ، أنا ليبي، بنغازي ما في قلبي غير غلاها، ليبيا الحلوة بلادي وغيرها ...

كما تميَّزت تلك الفترة بظهور مجموعة من الأغاني الثورية باللغة الأمازيغية التي يتحدث بها سكان مدن جبل نفوسة، ومدينة زواره، تلك اللغة التي كانت ممنوعة من الظهور والانتشار في العهد

السابق، كما ظهرت مجموعة من الأغاني الثورية باللغة الإنجليزية. وكانت ألحان تلك الأغاني بسيطة في نصوصها وألحانها، سهلة الحفظ، استُلهم أغلبها من الألحان والأوزان الشعبية الليبية جاءت في قالب الأغنية الشبابية المُعتمد أدائها على آلات الموسيقا العربية والشعبية والآلات الغربية الكهربائية والإليكترونية الحديثة. وقد تمَّ تنفيذ وتسجيل بعض تلك الأعمال في استوديوهات متواضعة في داخل البلاد وبعضها الآخر في استوديوهات القاهرة وتونس. وقد برز في تأليف وتلحين وأداء تلك الأغاني والأناشيد مجموعة من المواهب الليبية الشابَّة.

■ **خاتمة المطاف**

وهكذا تتبَّعنا فيما تقدَّم من صفحات، الواقع المعاصر للأغنية الليبية خلال الفترة الزمنية بين عامي 1969 و2011، والتي غيَّرت الكثير من مظاهر الحياة العامة والخاصة في المجتمع الليبي المحافظ خلال العقود الأربعة الماضية ومن بينها الأغنية الليبية، التي تغيَّر فيها الكثير من مكوناتها وتفاصيلها ومفاهيمها وأغراضها، وقد تتبعنا مسيرة تلك الأغنية وما مرَّت به من أحداث، وذكريات، وتأسيس، وتطورات، ومساهمين، ومشاركات صبغت الأغنية بطابع معين خاص جعلها تختلف في كثير من مظاهرها عما سبقها من الغناء الليبي الذي كان سائدا قبل تلك المرحلة الزمنية . وفيما يلي بعض نتائج وتوصيات هذه الدراسة الموجزة :

● **النتائج :**

1. للأغنية الليبية جذور تاريخية عميقة في نشأتها وتطورها خلال الفترة الزمنية الماضية التي سبقت تأسيس مكاتب الموسيقا والغناء بالإذاعة الليبية في كل من طرابلس وبنغازي منذ إنشاء الإذاعة عام 1957 .
2. اتَّسمت المرحلة الزمنية التي ساد فيها حكم النظام السابق لليبيا منذ عام 1969 إلى عام 2011 بسيادة الأغنية السياسية المؤيدة والموجهة مما أدَّى إلى انزواء بقية الأنماط الغنائية الأخرى.
3. ساهم جميع الفنانون الليبيون من مؤلفي أغانٍ ، وملحنين، ومطربين في تأييد النظام السابق في ليبيا منذ الأول من سبتمبر 1969 ودعمه بتسجيل المئات من الأغاني والأناشيد منذ يومه الأول وطوال العقود الأربعة الماضية.

4. يُعد المطرب والملحن محمد حسن أكثر الفنانين الليبيين الذين حظوا بالدعم المعنوي والمادّي الكامل من الدولة الليبية لتنفيذ أعماله وتسجيلها بداخل البلاد وخارجها، والمستفيد استفادة معنوية ومادية كبيرة.

5. أوجد محمد حسن لونا غنائيا جديدا في نصوصه، وألحانه، وأوزانه، مزج فيه عناصر الغناء المديني والشعبي والبدوي، وتأثر في أدائه بالمطرب السوري فهد بلان .

6. أسَّس محمد حسن في بداية العقد الثامن من القرن الماضي الخيمة الغنائية لتقديم أعماله الغنائية الجديدة من خلال صوته وأصوات عدد من المطربين والمطربات الليبيين والعرب، تلقَّى من خلالها دعما معنويا وماليا كبيرا من الدولة الليبية، مما جعل هذه الظاهرة تستمر على مدى الثلاثة عقود الماضية،

7. تعسكرت الأغنية الليبية عن طريق دخول مجموعة من الضباط الليبيين مجال تأليف وتلحين الأغنية السياسية الملتزمة والعاطفية، منافسين بذلك الفنانين المحترفين ومتفوقين عليهم لتوفر الإمكانيات المادية لديهم لتنفيذ وتسجيل ونشر أعمالهم الغنائية الجديدة.

8. تأسَّست في بداية العقد الثامن من القرن الماضي شركتي الفجر الجديد والخدمات الإعلامية لإنتاج وتسجيل ونشر الأغنية الليبية الملتزمة، ولكنها فشلت في أداء هذا الدور لأسباب عديدة من بينها سوء الإدارة، ومحاباة بعض الفنانين المحظوظين.

9. مع بداية العقد الأول من الألفية الثالثة أقامت الإذاعة أربعة مسابقات متتالية للأغنية الليبية في محاولة لإنقاذها من حالة الركود التي كانت تعاني منها طوال العقود الماضية، ولكن تلك المسابقات، التي كان من المفترض أن تُقام سنويا أو كل سنتين على الأقل، توقفت ولم تستمر بانتهاء المسابقة الرابعة عام 2004 للأسف الشديد.

● التَّوصيات

أورد فيما يلي مجموعة من التوصيات التي قد تساهم في إيجاد بعض الحلول المقترحة لمشاكل الأغنية الليبية المعاصرة :

1 . إتاحة الفرصة لجميع الفنانين الليبيين القدامى والجدد والمساواة بينهم في تنفيذ أعمالهم

الجديدة، وإلغاء المحاباة والوساطة التي كانت سائدة في المرحلة الزمنية الماضية.

2. منح الحرية الكاملة للمؤلفين والملحنين في اختيار موضوعات أعمالهم الجديدة وأغراضها، سواء أكانت وطنية، أو سياسية، أو عاطفية في حدود ما تفرضه ثوابت المجتمع الليبي المحافظ، وعدم فرض توجهات عقائدية أو سياسية أو اجتماعية معينة عليهم ، وفتح المجال أمامهم لإبداع أغنية ليبية جديدة بعيدة كل البعد عمَّا كان سائدا في الحقبة الزمنية الماضية.

3. إعادة العمل بنظام لجان إجازة النصوص والألحان بالإذاعة الليبية لتقييم الأعمال الجديدة، واستبعاد ما لا يتوافق مع توجهات المجتمع الليبي المحافظ وعقائده وتقاليده.

4. إعادة العمل بلجان إجازة المؤلفين والملحنين والمطربين الجدد من الموهوبين الشباب، وإجراء امتحانات عملية ونظرية لقبول المتميزين منهم للمساهمة في إثراء هذا المجال، وتطوير الأغنية الليبية ومدها بدماء جديدة.

5. استمرار إقامة مسابقات الأغنية الليبية سنويا، ودعمها ماديا لما لها من فائدة كبيرة في تشجيع المبدعين الليبيين في التنافس على إنتاج أغنية ليبية حقيقية جديدة ذات مواصفات فنية عالية المستوى والمضمون.

● **مصادر الإحالات**

1 - بشير محمد عريبي، الفن والمسرح في ليبيا، طرابلس: الدار العربية للكتاب، 1981، ص 21 .

2 - المرجع السابق، ص 18 و19 .

3 - المرجع السابق، ص 9 .

4 - المرجع السابق، ص 21 .

5 - المرجع السابق، ص 79 .

الأغنية الوطنية بين القديم والحديث

وتأثيرها على المجتمع

(ليبيا ومصر نموذجا)

الأغنية الوطنية بين القديم والحديث وتأثيرها على المجتمع

(ليبيا ومصر نموذجا)

تمهيد مفيد

تتعدد أنماط الغناء التقليدي المُتقن، السَّائدة منذ عقود زمنية طويلة على اتساع رقعة الوطن العربي بين :أذكار وأناشيد وتواشيح وألحان دينية، وقصائد مديح، إلى جانب الأغاني الوصفية، والاجتماعية، كأغاني الطبيعة، والأسرة، وأغاني وقصائد الحب والغزل العاطفية، والأغاني الوطنية . وتعريفا لهذه الأخيرة، التي سيدور حولها هذا البحث، نقول: أن الأغنية الوطنية مُصطلح مُركَّب من كلمتين، أغنية: وهي عبارة عن كلام موزون مُلحَّن في أحد المقامات الموسيقية، ومُوقَّع على أحد الإيقاعات المعروفة، والوطنية وهي كلمة مشتقة من الوطن، الذي جاء تعريفه في مختار القاموس أنه: مَنزِلُ الإقامة، وجمعها أوطان، وأوطن: أقام، وأستوطنه: اتخذه وطنا [1] . وهكذا تصبح هذه الأغنية مرتبطة بالوطن مسقط الرأس ومنزل الإقامة، وتكتسب أهميتها من أهمية حب الوطن المتجذِّر في نفوس ووجدان ساكنيه، الذين هم على استعداد دائم للذود عنه ضد المعتدين، والعمل على بنائه وتعميره، والمساهمة في نهضته وتطويره .

وتتمثل في نصوص الأغنية الوطنية، بكل وضوح، قيم الحق والخير والجمال ومقاصدها المتعددة، فالوطنية هي حق لا لِبْسَ فيه، وهي نقيضاً للباطل الذي يتمثل في خيانة الوطن وبيعه للأعداء بأبخس الأثمان، ولعل القول المأثور « حب الوطن من الإيمان « خير دليل على ارتباط الوطنية بالإيمان بالله الواحد الأحد . كما أن الوطنية هي حب الخير لجميع أبناء الوطن بفئاتهم المختلفة، وزرع الألفة والمحبة والتعاون والتسامح بينهم . وقيمة الجمال تتمثل بوضوح في الإحساس بجمال ربوع الوطن المترامي الأطراف، بما فيه من سهول واسعة، وصحارى ممتدة بواحاتها الوارفة الظليلة، وجبال شامخة خضراء، وسواحل بحرية بمدنها وموانيها العامرة .[2]

ومن مقاصد هذه القيم الراقية: غرس حب الوطن والانتماء إليه بين أفراد المجتمع،

من دون بقية البلدان والأوطان الأخرى، وهو حب يرضعه الأطفال في حليب أمهاتهم منذ ولادتهم، ويتعلمونه في البيت والمدرسة منذ نعومة أظافرهم، ويمارسونه شبابا وكبارا بالإخلاص في طلب العلم والعمل، وأداء الواجبات والأوامر والمهام الملقاة على عاتقهم بكل إتقان وصدق وتفانٍ وإخلاص خدمة لأوطانهم . وقال أمير الشعراء أحمد شوقي في حب الوطن :

وطنــي لو شُغلتُ بالخُلد عنه نازعتنـــي إليه في الخُلد نفسي

شهدَ اللهُ لم يغبْ عن جفونـي شخصهُ ساعة ولم يخلُ حسِّي[3]

وقال الشاعر القروي :

قالوا أتعشقــهُ وهذي حالهُ يا حبّـــذا وطني على حالاتهِ

العيشُ حلوٌ في سبيلِ رُقيِّهِ والموتُ أحلى في سبيلِ حياتهِ [4]

وقال شاعر آخر :

بلادٌ ألفناهـــا علـــى كـــلِّ حالـةٍ وقد يُؤلفُ الشيءُ الذي ليسَ بالحَسنِ

وتُستعذبُ الأرضُ التي لا هوى بها ولا ماؤهـا عــذبٌ ولكنهـــا وطــــنٌ [5]

وقد لا يحسُّ بقيمة هذا الحب للوطن، والانتماء إليه بشكل واضح، إلا من اضطر لمغادرته والبعد عنه، مُكرها أو قاصدا، ليعيش بعيدا عنه في المهجر متغربا في أوطان أخرى، يحمل هاجس الحنين بين جنبيه، وينتظر الشهور والسُّنون لتأتي لحظة العودة المأمولة لأرض الوطن ليقبِّل ترابه، ويسجد لله تعالى شكرا أن منَّ عليه بتحقيق ذلك الأمل والحلم الذي راوده طويلا .

وفي ضوء التعريف المُحدَّد، المذكور أعلاه، للأغنية الوطنية، هل تندرج الأغاني المُوجَّهة التي تحمل أفكارا وتوجهات سياسية وأيديولوجية مُعينة، قد يكون بعضها مستوردا من خارج الوطن، تحت هذا المسمَّى ؟ لا شك أن الإجابة عن هذا السؤال تنبثق من الواقع الذي عايشته هذه الأغنية على امتداد الوطن العربي خلال العقود الماضية، حيث نجد

أن جميع الأنظمة الحاكمة في البلدان العربية، رغم تعددها بين ممالك وإمارات ودويلات وراثية وجمهوريات رئاسية، ربطت حب الوطن بحب حكامه وملوكه وأمرائه ورؤسائه، وأصبح واجبا وضرورة حتمية إظهار الولاء والانتماء للوطن وللحاكم أيضا على حد سواء، وإذا لم يُظهر المواطن هذا الحب سيصبح محل مساءلة، وقد يُتهَّم بالخيانة العظمى ويُعاقب بأشد العقوبات .

وبالرغم من الاختلاف الواضح بين المفهومين، حب الوطن وحب الحاكم، فإننا سنتناول الأغنية الوطنية من منظور واسع يشمل: التغنِّي بحب الوطن وترابه الغالي، وحب الحاكم على حد سواء، والتغني به ومساندته وتأييده في جميع ما يُقدِّم عليه من خطوات وتوجُّهات سياسية وأيديولوجية واقتصادية واجتماعية وثقافية . وعليه، سنتتبع في هذا البحث، بتفصيل موجز، الأغنية الوطنية بمفهومها الشامل المذكور، وهي كعمل موسيقي غنائي لا تختلف كثيرا عن الأغنية العاطفية في نصوصها العامية، وفي ألحانها وأوزانها وقالبها وصيغتها الموسيقية . وبالإضافة لهذه الأغنية، سنتناول في هذا البحث الأناشيد الوطنية التي تُكتب نصوصها باللغة العربية الفصحى، وتُلحن في مقامات تخلوا من ثلاثة أرباع الدرجة غالبا، وعلى أوزان وإيقاعات سريعة نشطة تبعث الحماس والنشاط في مستمعيها ومتلقيها، وأيضا قصائد الشعر الوطني الفصيح المُغنَّاة، التي تختلف في قالبها الموسيقي عن الأغنية والنشيد، بالرغم من أنها تُلحَّن في جميع المقامات، وعلى أغلب الأوزان الإيقاعية . وسنتناول أيضا تأثيرها - الأغاني والقصائد والأناشيد الوطنية - على المجتمع، متخذين من ليبيا ومصر نموذجا لذلك، في تسلسل زمني خلال ثلاث مراحل، تبدأ من الربع الأول للقرن الماضي، ثم النصف الثاني منه، وحتى بداية العقد الثاني من الألفية الثالثة.

● **الأغاني الوطنية خلال النصف الأول من القرن العشرين**

يبدو أن الأغنية الوطنية في البلاد العربية قد وُلدت بشكل واضح في **مصر** الكنانة خلال الربع الأول من القرن العشرين، على يد فنان الشعب خالد الذكر الشيخ سيِّد درويش 1898 - 1923، بأغانيه الهادفة الملتزمة بقضايا الوطن، واستنهاض الجماهير في زمن

كانت فيه مصر تحت حكم ملوك أسرة محمد علي، الذي استقل عن السلطنة العثمانية في بدايات النصف الأول من القرن التاسع عشر، وكانت أيضا تحت الحماية البريطانية، في زمن سادت فيه مظاهر الفساد والظلم أرجاء البلاد، وكان الشعب المصري مقهورا يئن تحت وطأة الفقر، والجهل، والمرض، وتحت سيادة طبقة من الإقطاعيين والأجانب الذين سيطروا على اقتصاد ومقدرات البلاد وثرواتها . في تلك الفترة المظلمة جاءت أغاني سيد درويش لتعبِّر عن هموم الناس وما يعانونه من مشاكل وقضايا سياسية واقتصادية واجتماعية، وما يتطلعون إليه من حرية وديمقراطية وعيش كريم . في تلك الفترة أيضا بدأت إرهاصات الثورة المصرية تلوح في الأفق على يد الشرفاء من المواطنين ومن ضباط الجيش المصري . وكان من بين الأغاني التي أبدعها سيد درويش وواكبت تلك التطورات الوطنية والسياسية المتوالية، بما كان فيها من صراع الأحزاب على السلطة، والسعي وراء تأسيس دستور للبلاد، والمناداة بالاستقلال التام أو الموت الزؤام، وجلاء القوات الأجنبية، من تلك الأغاني التي أبدعها الشيخ سيِّد نذكر:

- **أنا المصري كريم العنصرين .**
- **قوم يا مصري مصر دايما بتناديك   خذ بنصري نصري دين واجب عليك .**

نشيد:

- **بلادي بلادي بـلادي   لكِ حبِّـــــــي وفـؤادي .**
- **سالمـــه يا سلامـــه   رُحنا وجينا بالسلامه .**

وبعد وفاة الشيخ سيد درويش عام 1923 واصل تلك المهمة الفنان الموسيقي البارع صفر علي بتلحين نشيد: **إسلمي يا مصر إنني الفدا**، الذي كتب نصَّه الغنائي الأديب مصطفى صادق الرافعي، وأصبح النشيد الوطني للبلاد في تلك الفترة، كما لحن صفر علي أيضا نشيد: **مصر أمُّنا** .

وفي ليبيا بدأت الأغنية الوطنية في النشأة والظهور مع بداية الغزو الإيطالي للبلاد عام 1911 حين هجمت إيطاليا بقواتها الضخمة على المدن الليبية الواقعة على الساحل

الجنوبي للبحر الأبيض المتوسط، وكانت مفاجأة للشعب الليبي أن يرى تلك الجحافل تهاجم بلاده بدون سابق إنذار وأسباب منطقية عدى الغزو والاستعمار والتسلط، مما جعله يهبُّ عن بكرة أبيه للدفاع عن الأرض والعرض ضد الغزاة الأجانب . واستمرت تلك الحرب الضروس لمدة ثلاثة عقود متتالية انتهت عام 1943 بهزيمة قوات المحور الألمانية والإيطالية في معارك شمال أفريقيا على يد قوات الحلفاء وجلائها ـ إيطاليا ـ عن ليبيا قبل انتهاء الحرب العالمية الثانية في أوربا عام 1945 .

ساد في ليبيا خلال فترة الجهاد ضد الغزاة الطليان لون من الغناء الوطني الشعبي كان يُؤدَّى قبل المعارك الحربية الطاحنة وإثنائها، عُرف بـ المهاجاه ، وهو غناء يؤدِّيه صوت منفرد بدون مصاحبة آلات موسيقية، وكان أحيانا يؤدَّى على قرع الطبول في أوزان حماسية . وهو غناء مُرسل، نصوصه من الشعر الشعبي المحلي في وزن بوطويل، وألحانه بسيطة تتكون من عبارات لحنية لا يتعدى مداها النغمي مسافة الرابعة أو الخامسة صاعدة في مقامي الرصد أو الراست والبياتي والصبا .وكان الهدف من ذلك الغناء بعث الحماسة في نفوس المجاهدين وتشجيعهم على خوض المعارك الحربية، دفاعا عن الدين الحنيف، وعن تراب الوطن الغالي ضد الغزاة الكفرة . وإلى جانب بعث الحماس في المجاهدين، وثَّق الغناء الشعبي مراحل الجهاد ضد الاحتلال الإيطالي في كثير من المناطق بقصائد زجلية عن معارك طاحنة دارت رحاها بين المجاهدين وبين الغزاة الطليان كمعارك :الهاني، والقرضابيه، وقصر حمد، وجليانه، والكفره، كما وثَّق ما لاقاه الليبيين من قهر وظلم في معتقل العقيله الرهيب، وحادثة إعدام شيخ الشهداء عمر المختار عام 1931 بمدينة سلوق بالجبل الأخضر.

وإلى جانب ذلك الغناء الوطني الشعبي، الذي ارتبط بمعارك الجهاد، كان يوجد غناء وطني في بعض المدن الليبية، التي فرضت إيطاليا عليها سطوتها بقوة السلاح في مرحلة مبكرة من القرن الماضي، من بينها مدينة طرابلس، حيث ظهر فيها عدد من الفنانين الليبيين الذين قاوموا الاحتلال الإيطالي بأناشيد وقصائد وأغانٍ وطنية رمزية

غير مباشرة، حاولا من خلالها توعية الناس بما تُخطط له الدولة الغاشمة من محاولات لإبعاد الليبيين عن دينهم الإسلامي الحنيف، ولغتهم وهويتهم العربية، ومحاولات تجنسيهم بالجنسية الإيطالية الفاشيستيه خاصة بعد سيطرة موسوليني على حكم إيطاليا عام 1920 كان من بين أولئك الفنانيْن المناضل الشيخ عبد الله جمال الدين الميلادي و بشير فهمي، اللذيْن كتبا ولحَّنا العديد من الأناشيد والأغاني الوطنية والتربوية الرمزية انتشرت بتداولها شفهيا بين سكان المدينة، وكان لها صدى واسعا وتأثيرا كبيرا على مستمعيها وحافظيها . وبعد أن علم الحاكم الإيطالي بفحوى تلك الأغاني الوطنية الثورية ومدى خطورتها عليهم، مارس على الفنانيْن الكثير من الضغوط والمضايقات حتى اضطرا للهجرة وترك البلاد، الأول الميلادي هاجر إلى تركيا عام 1922 حيث أقام في مدينة أزمير حتى وفاته عام 1963[6]، والثاني فهمي هاجر إلى تونس عام 1924 . وعاد للبلاد في بداية العقد السادس من القرن الماضي، حيث تولى رئاسة مكتب الموسيقا والغناء بالإذاعة الليبية لمدة عامين، ثم توفاه الله بمدينة طرابلس عام 1965[7] .

ولا شك أن الفنان محمد عبد الوهاب تولى في مصر مهمة إبداع وإنتاج الأغاني والأناشيد والقصائد الوطنية، حيث لحن عام 1936 أغنية: **حب الوطن فرض عليَّ**، كما قدَّم بعد اغتصاب فلسطين من قبل العصابات الصهيونية في أواخر أربعينيات القرن الماضي قصيدته المشهورة التي مطلعها :

● **أخي جاوز الظالمون المدى فحقَّ الجهاد وحقَّ الفداء .**[8]

ولحَّن عام 1951 قصيدة: **كُنتَ في صمتك مُرغم** . كما قدَّمت سيدة الغناء العربي أم كلثوم العديد من الأعمال الوطنية الخالدة نذكر منها قصيدتين، مطلع الأولى :

● **مصر التي في خاطري وفي فمي أُحبها من كل روحي ودمي .**

ومطلع القصيدة الثانية :

● **وقف الخلق ينظرون جميعا كيف أبني قواعد المجد وحدي .**

● الأغاني والأناشيد الوطنية خلال النصف الثاني من القرن العشرين

واصل عبد الوهاب، وغيره من فناني وفنانات مصر، مسيرة إبداع الأغاني والأناشيد الوطنية التي واكبت ثورة يوليو منذ اندلاعها في منتصف عام 1952 بجميع المراحل والأحداث التاريخية التي مرت بها تحت قيادة الزعيم الراحل جمال عبد الناصر بتوجهاته القومية والاشتراكية، ومن بين تلك الأعمال :

- **أقسمتُ باسمك يا بلادي فاشهدي**، محمد عبد الوهاب .
- **يا جمال يا حبيب الملايين** ،عبد الحليم حافظ .
- **إحنا الشعب**، عبد الحليم حافظ .
- **ثوار ولآخر المدى ثوار**، أم كلثوم .
- **والله زمان يا سلاحي**، أم كلثوم .
- **وطني حبيبي الوطن الأكبر**، محمد عبد الوهاب ومجموعة الفنانين .
- **والله وعرفنا الحب**، نجاة الصغيرة .

وخلال العدوان الثلاثي الذي شنته بريطانيا، وفرنسا، وإسرائيل على مصر في أواخر عام 1956 ظهر خلال تلك المعركة أشهر نشيد وطني في مصر والوطن العربي، أثناء حصار مدينة بورسعيد المناضلة، نشيدا صاغه شعرا الأديب الكبير عبد الله شمس الدين، ولحّنه محمود الشريف ومطلعه :

الله أكبر فوق كيد المعتدي   والله للمظلوم خير مؤيدي .

وظهرت الكثير من الأناشيد والأغاني الوطنية الحماسية أثناء تلك المعركة وبعدها نذكر منها :

- **منصورة يا ثورة أحرار**، أم كلثوم .
- **محلاك يا مصري وانت ع الدفة**، أم كلثوم .
- **عرف الشعب طريقه** ،المجموعة الصوتية .
- **لبَّيك يا علم العروبة كلنا نحمي الحما**، محمد سلمان .

- **دع سمائي فسمائي مُحرقة**، فايده كامل .
- **وطني وصباي وأحلامي**، محمد فوزي .
- **بلدي أحببتك يا بلدي**، محمد فوزي .

كما ازدهرت الأناشيد والأغاني الوطنية أثناء وبعد حرب الأيام الستة في بداية شهر يونيو عام 1967 م. لعل من أهمها نشيد :

- **طول ما أملي معايا وف ايديه سلاح** ، محمد عبد الوهاب .
- **عدّى النهار**، عبد الحليم حافظ .
- **أصبح عندي الآن بندقية**، أم كلثوم .
- **إنا فدائيون**، أم كلثوم .

استقلت ليبيا عام 1951 بقرار من الأمم المتحدة، بعد أن بقيت لمدة ثمان سنوات تحت الإدارة العسكرية البريطانية والفرنسية . وكانت ليبيا في بداية استقلالها دولة فقيرة شبه معدمة، مما دعى الحكومة، في ذلك الوقت لعقد اتفاقيات طويلة الأمد مع بريطانيا وأمريكا، تمنحهما حق استغلال قواعد عسكرية في غرب البلاد وشرقها، مقابل دفع مبالغ مالية سنوية قد تُساعد في تسيير الأمور الحياتية وتأسيس الدولة الجديدة . وتأخر افتتاح الإذاعة الليبية، بعد الاستقلال، حتى منتصف صيف عام 1957، وقد تأسس في كل من طرابلس وبنغازي مكتبا للموسيقا والغناء تكونت بكل منهما فرقة موسيقية، ومجموعة صوتية من رواد الموسيقا والغناء في البلاد في ذلك الوقت، لإنتاج وتسجيل ونشر الأعمال الغنائية الليبية الجديدة التي كان من بينها أناشيد وأغاني المناسبات الدينية، والأغاني والأناشيد الوطنية، وأغاني الغزل والحب، إلى جانب تسجيل تراث الغناء التقليدي والشعبي من شتى مناطق البلاد .

انحصرت معاني نصوص الأغاني والأناشيد الوطنية الإذاعية الجديدة، التي ظهرت أثناء الحكم الملكي، الذي استمر لمدة ثمانية عشر سنة متتالية، عن تمجيد جهاد الأجداد

وشجاعتهم أثناء فترة الغزو الإيطالي، وقوة تصديهم للغزاة دفاعا عن دينهم وأرضهم . وظهرت منذ الاستقلال أناشيد وطنية كثيرة نذكر منها: **هذه الأرض هي العرض لنا، نحن يا ليبيا الفداء، رفعنا اللواء، هيا أرفعوا علم البلاد، ليبيا موطني اليعربي** .إلى جانب أغان مثل: **يا وطني الغالي يا عزيز عليَّ، تعيشي يا بلدي، حبيتك يا بلادي، سجل يا تاريخ لبلادي** . والملاحظ أن الملك إدريس السنوسي الذي كان يمثل أعلى سلطة في البلاد، لم يظهر تمجيده وتعظيمه، أو تملقه، والتقرب إليه، في الكثير من الأغاني والأناشيد المُسجلة في ذلك الوقت . ومن بين الأناشيد القليلة التي ظهر فيها اسم الملك **إدريس** مباشرة كان في شطرة بيت من النشيد الوطني الذي كتبه الشاعر التونسي بشير العريبي ولحنه الموسيقار محمد عبدالوهاب حيث ورد فيه:

حي إدريس سليل الفاتحين إنه في ليبيا رمز الجهاد

كما ورد في بيت من قصيدة أذيعت بمناسبة الاحتفال بذكرى ميلاد الملك كتبها الشاعر المصري عزيز أباظه ولحنها الفنان محمد عبد الوهاب :

فاخر بإدريس العظيم وقل أعزَّ الله عهدك

وحباك بالعمر الطويل مجددا وأتمَّ سعدك

كما وردت الإشارة للملك في شطرة أحد الأغاني الوطنية:

نهنُّوا مقام الملك والليبية بعيد الاستقلال والحرية

وأذكر أنه في أواخر العقد السادس من القرن الماضي، حضرت فرقة غنائية مصرية لإحياء احتفالات ذكرى عيد الاستقلال في بعض المدن الليبية، وكان من بين المشاركين الفنان المرحوم مُحرَّم فؤاد الذي شارك بأغنية كان مطلعها :

ادرسنا يا ادرسنا الله يخلّي ادرسنا

المقصود هنا هو الملك **ادريس**، كانت تلك الأغنية محل استهجان ورفض من جمهور الحاضرين في تلك الحفلة، الجمهور الذي لم يتعود على مثل تلك الأغاني المباشرة التي تمجد الزعيم الأوحد والقائد الفذ. وأذكر أنه صدر قرار من وزير الإعلام في ذلك الوقت بمنع إذاعة أغنية

مُحرَّم فؤاد من الإذاعة الليبية . وهكذا نجد أن ذكر الملك إدريس باسمه مباشرة لم يتجاوز عدد قليل من الأناشيد والأغاني الوطنية، مما يعني أن الملك، الذي كان محبوبا ومحترما من جميع قطاعات شعبه، لم يكن محتاجا لأناشيد أو أغانٍ تُلمِّع صورته، وتؤثر في جماهير الناس وتفرض عليهم حبه بالقوة كما حدث مع غيره في عقود لاحقة في البلاد وغيرها.

وبعد نجاح ثورة سبتمبر الذي قادها معمر القذافي عام 1969واستتباب الأمور لها في كافة أنحاء البلاد الليبية، تسابق فنانو الإذاعة من مؤلفين وملحنين ومطربين لتأييد الثورة منذ يومها الأول، حيث قاموا بتسجيل العشرات من الأناشيد والأغاني الوطنية الجديدة التي رحَّبت بها وأيدتها بكل قوة، ودعت جماهير الشعب للوقوف معها ودعمها . وهكذا انصبَّ نشاط مكتب الموسيقا والغناء بالإذاعة في كل من طرابلس، وبنغازي، وسُخِّرت جميع إمكانياته المعنوية والمادية لإنتاج وتسجيل الأغاني والأناشيد الوطنية الجديدة التي تغنَّت بشعارات الثورة في سنواتها الأولى التي كانت : حرية اشتراكية وحدة. وبذلك تواصل إنتاج الأغنية الجديدة التي أخذت كامل اهتمام مسئولي الإذاعة، ومكتب الموسيقا والغناء بكل الزخم والقوة، حيث تفرَّغت جميع الجهود لإنتاج الأغاني، والأناشيد الوطنية وصُرف النظر عن إنتاج بقية أغاني المناسبات الدينية ،والعاطفية، والاجتماعية، التي انزوت هي وفرسانها في دوائر النسيان والماضي البعيد. ومن بين عناوين الأغاني الوطنية الجديدة التي سُجلت في بداية الثورة:

- **بشاير يا ليبي بشاير والشعب مع الثورة ساير**

  – محمد خليل .

- **على شط الحرية رسَّت مركب ثورتنا**

  – عطيه محسن .

- **صنعوها الأحرار الثورة**

  – سلام قدري .

- **يا فجر الحرية**

  – خالد سعيد .

وقد واكبت الأغنية الوطنية في ليبيا الأحداث المتتالية التي مرَّت بها البلاد خلال تلك المرحلة الزمنية من جلاء القواعد الأجنبية عام 1970 والثورة الثقافية التي أعلنها معمر القذافي في مدينة زواره في أقصى الغرب الليبي عام 1973 والتي أعلن فيها النقاط الخمس التي تضمَّنت إلغاء الدستور والقوانين والقضاء على الثقافة التقليدية وحرق كتبها ومجلداتها، ثم إعلان سلطة الشعب والجماهيرية عام 1977 إلى جانب الكثير من الأغاني والأناشيد الوطنية الأخرى التي تغنَّت بالمحاولات الوحدوية المتكررة مع مصر، وسوريا، والسودان، وتونس، والمغرب، وقيام الاتحاد المغاربي ،والاتحاد الإفريقي.

وقد ساهم في تقديم وتنفيذ الأغاني والأناشيد الوطنية الجديدة أغلب الفنانين الليبيين من مؤلفين وملحنين ومطربين ومطربات، حيث قاموا بتسجيل المئات من تلك الأعمال الغنائية، كما ساهموا وشاركوا في إحياء العديد من الحفلات الفنية السَّاهرة التي كانت تُقام بالمناسبات المذكورة سابقا في جميع المدن والقرى الليبية. وما تجب ملاحظته هنا أن أغلب أولئك الفنانين كانوا يتزاحمون ويتنافسون ويتسابقون على تمجيد النظام والدفاع عنه والتبشير بأطروحاته الفكرية، وكانوا يسعون لتسجيل أعمالهم بالخارج لعدم توفر إمكانيات التسجيل الفني الجيد في داخل البلاد في ذلك الوقت، رغبة منهم في الحصول على المقابل المادي السَّخي من عملات محلية وصعبة، كان النظام يبذخ بها عليهم بسخاء وكرم حاتمي .

واصلت الأغنية الوطنية مسيرتها في مصر في تمجيد الرئيس أنور السادات الذي استلم الحكم بعد وفاة عبد الناصر، ووصلت ذروتها أثناء حرب العبور في العاشر من رمضان السادس أكتوبر عام 1973 حيث ظهرت عشرات الأغاني والأناشيد الوطنية التي مجَّدت تلك المناسبة الوطنية، ومجَّدت أبطال مصر وجنودها البواسل الذين قادوا ونفذوا حرب العبور، فظهرت أغانٍ مثل :

- **الله أكبر بسم الله أذّن وكبِّر باسم الله**

 - المجموعة.

- **خلِّي السلاح صاحي**

 - عبد الحليم حافظ .

● **المصريين أهمَّه**

- المجموعة الصوتية .

● **يا حبيبتي يا مصر**

- شاديه .

● **على الربابه بغنِّي وأقول**

- ورده الجزائريه .

● **تحيا مصر**

- سيد مكاوي .

● **يا حبايب مصر**

- عُليِّه التونسية .

● **مصر هي أمي**

- عفاف راضي .

وفي ليبيا ومنذ منتصف العقد السابع من القرن الماضي اكتست الأغنية الوطنية طابعا سياسيا مُوجها ملتزما بالفكر والتوجهات الجديدة التي أوجدها النظام منذ عام 1973 في خطاب زواره ، وأصبح اسم قائد الثورة ومفجرها، أمين القومية العربية كما أطلق عليه الزعيم الخالد جمال عبد الناصر أثناء زيارته لمدينة بنغازي عام 1970 أصبح اسم القائد والفاتح في واجهة أغلب الأغاني والأناشيد الوطنية المُسجَّلة في تلك الفترة، كما حلت الجماهيريه محل اسم ليبيا في تلك الأغاني المسجلة، خاصة بعد قيام سلطة الشعب عام 1977 وأصبح مؤلفو وكُتّاب نصوص الأغاني، والملحنون، والمطربون الليبيون في طرابلس وبنغازي يتسابقون في تقديم أعمالهم المُوجهة الجديدة، مما جعل مكتبة وأرشيف الإذاعة يكتظان بمئات الأعمال الغنائية القصيرة والطويلة المُوجهة والملتزمة بفكر العهد الجديد . وصُرفت الملايين من خزينة الشعب الليبي على تسجيل وتصوير تلك الأعمال

ﮯ أكبر أستوديوهات لندن، والقاهرة، وبيروت، وأثينا، وتونس وغيرها ... وأصبحت تلك الأعمال هي المادة الأساسية ﮯ ساعات البث المسموع والمرئي للإذاعة الليبية على مدار الأربع والعشرون ساعة . ومن بين تلك الأغاني :

- **على دربك طوَّالي**

  - محمد حسن .

- **الشعب القائد والسيد**

  - أحمد سامي .

- **صلِّي ع النبي يا مصلّي ﷺ**

  - ورده الجزائرية .

- **طبول الفرح** - المجموعة الصوتية .

وقبل الاستمرار ﮯ تناول هذا الموضوع، سنُعرِّج قليلا على الأغنية الوطنية المعارضة للنظامين الرسميين ﮯ كل من ليبيا ومصر التي ظهرت وانتشرت خلال المرحلة الزمنية المذكورة.. فبعد نكسة يونيو 1967 وﮯ أواخر عهد **عبد الناصر**، وبداية حكم الرئيس (أنورالسادات) لمصر، ظهرت أغاني الشيخ إمام وأحمد فؤاد نجم، الناقدة بعنف للأوضاع السياسية والاجتماعية التي بدأت تسود ﮯ المنطقة . وقد تعرَّض كلاهما للسجن والاعتقال أكثر من مرة عقابا لهما على إنتاج مجموعة من الأغاني الوطنية المناضلة المعارضة للنظام آنذاك . وانتشرت تلك الأعمال بشكل سرِّي بين طبقات المجتمع المصري المطحونة والمقهورة، والباحثة عن لقمة العيش بشق الأنفس، انتشرت كانتشار النار ﮯ الهشيم، وأصبح إمام ونجم رمزا للنضال الشعبي والثورة ضد القهر والظلم ﮯ مجتمع الانفتاح الاستهلاكي ﮯ مصر الكنانة خلال العقد السابع من القرن الماضي .

وبالنسبة للأغنية المعارضة للنظام ﮯ ليبيا تولاها عدد من الشعراء الشعبيين الذين كانوا يؤلفون قصائدهم الزجلية الناقدة للأوضاع السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية،

التي سادت في البلاد خلال العقود الأربعة الماضية . وكانت تلك القصائد الزجلية يتمُّ تداولها بين أفراد الشعب مسجلة على أشرطة الكاسيت، أو مطبوعة على أوراق توزع كمناشير سرية . كما ظهرت بعض الأغاني الوطنية الليبية المعارضة أثناء بث إذاعة جبهة إنقاذ ليبيا من السودان خلال العقد الثامن من القرن الماضي . ونظرا لصعوبة توفير التمويل المادي لإنتاج الأغنية الوطنية المعارضة في المهجر، ولتوقف تلك الإذاعة سريعا، لم يُكتب لتلك الأغاني استمرار الوجود والانتشار .

ولا شك أن القضية الفلسطينية قد أخذت جانبا كبيرا من الأغنية والأناشيد الوطنية منذ بدايتها عام 1948 في البلدين ليبيا ومصر وبجميع مراحل تطورها، فمنذ ذلك التاريخ وبنشيد محمد عبد الوهاب: **أخي جاوز الظالمون المدى**، توالت الأعمال الوطنية الخاصة بهذه القضية، أنتجها العديد من الفنانين والفنانات اسهاما منهم في تسليط الضوء على قضية الشعب الفلسطيني المهجَّر في أصقاع الأرض، ومأساته المتواصلة المتمثلة في اغتصاب الأرض، والقتل والتشريد والحصار وضياع الحقوق الشرعية التي من بينها حق العودة واسترجاع الوطن.

- **الأغاني والأناشيد الوطنية في بداية العقد الثاني من الألفية الثالثة**

بعد أن استمر وضع الأغنية الوطنية السياسية الموجَّهة والمعارضة، على حد سواء، في كل من ليبيا ومصر، على الحال المذكور خلال النصف الثاني من القرن العشرين، والعقد الأول من الألفية الثالثة، أخذت الأغنية الوطنية منحاً جديداً في كل من مصر وليبيا ارتبط بانتفاضة ثورات الربيع العربي في بداية العقد الثاني من الألفية . ففي مصر التي بدأت فيها ثورة الشباب في 25 يناير 2011 واستمرت لمدة ثمانية عشر يوما تخلى في نهايتها رئيس مصر السابق حسني مبارك عن الحكم للمجلس العسكري الذي أدار البلاد خلال فترة انتقالية لمدة ستة شهور . اعتمد الشباب المتظاهر الثائر على أداء مجموعة من الأغاني الوطنية المصرية القديمة التي واكبت العقود التاريخية الماضية، ولم تظهر الكثير من الأغاني الجديدة الخاصة بثورة الشباب نظرا لقصر المدة الزمنية التي إستغرقتها

الثورة، وانتهائها سريعا بسقوط النظام السابق، وهذا ما جعل بعض الأغاني تظهر أثناء الثورة وبعد انتهائها، لعل من أشهرها :

- **فولان الفلاني** **أو ابن عمّي وبس .**
- **آه يا الميدان** **كنت فين من زمان .**
- **أرفع راسك أنت مصري .**
- **يا مصر هانت .**

وهذا الأمر اختلف في ليبيا، التي استمرت فيها الثورة لأكثر من تسعة شهور، وتحولت إلى حرب طويلة واكبت فيها الأغنية الثوار في الميادين وساحات الحرية في أغلب المدن خلال فترة الثورة، وانطلقت تلك الأغنية والأناشيد بشكل عفوي تدعوا للحرية والديمقراطية والمساواة وتداول السلطة، وتوزيع ثروة البلاد بالعدل بين الجميع . وقد قام مجموعة من الشباب بإنتاج تلك الأغاني بجهود ذاتية وعلى حسابهم الخاص ونشروها على الفضائيات الليبية الجديدة، التي عملت على بثها طوال ساعات النهار والليل مما ساهم في نجاح الثورة. وقد استلهم مؤلفو وكُتّاب تلك الأغاني نصوصها الأدبية من أحداث الثورة وتطوراتها منذ انطلاقها في المدن الليبية المحررة والمحاصرة، وحتى انتهائها بإعلان التحرير في الثالث والعشرون من شهر أكتوبر عام 2011 وقد تمَّ إحياء أناشيد وطنية ليبية قديمة كالنشيد الوطني في العهد الملكي: **يا بلادي بجهادي وجلادي**، ونشيد :**هذه الأرض هي العرض لنا**. ومن بين الأناشيد والأغاني الوطنية الجديدة التي ظهرت نذكر:

سوف نبقى هنا، أم الشهيد، الله يا ليبيا، سيبقى وطني قويا، تعلَّى في العالي، شكرا يا شهيد، أرفع راسك فوق أنت ليبي حر، شدِّي العزم يا مصراته، اليوم غير الأمس، شباب بلادي، بنغازي ما في قلبي غيرغلاها، ليبيا ما تخاف عليها، وغيرها الكثير ...

كما تميَّزت تلك الفترة بظهور مجموعة من الأغاني الوطنية باللغة الأمازيغيه التي يتحدث بها سكان جبل نفوسة، تلك اللهجة التي كانت ممنوعة من الظهور والانتشار في العهد السابق، كما ظهرت مجموعة من الأغاني الثورية باللغة الإنجليزية. وكانت ألحان

تلك الأغاني ألحانا بسيطة استُلهم أغلبها من الألحان والأوزان الشعبية الليبية، وجاءت في قالب الأغنية الشبابية المُعتمد أدائها على آلات الموسيقا العربية، والشعبية، والآلات الغربية الكهربائية والإليكترونية الحديثة. وقد تمَّ تنفيذ وتسجيل بعض تلك الأعمال في استوديوهات متواضعة في داخل البلاد، وبعضها الآخر في استوديوهات القاهرة وتونس. وقد برز في تأليف وتلحين وأداء تلك الأغاني والأناشيد مجموعة من المواهب الليبية الشابَّة.

● تأثير الأغنية الوطنية في المجتمع

بعد أن استعرضنا مسيرة الأغنية والقصائد والأناشيد الوطنية في ليبيا ومصر، خلال ثلاث مراحل تاريخية امتدت من بداية العقد الثاني للقرن العشرين وحتى بداية العقد الثاني من القرن الواحد والعشرين، وتعرَّفنا خلالها على العديد من الأغاني والقصائد والأناشيد الوطنية التي ظهرت وانتشرت خلال المدة الزمنية المذكورة، في مناسبات متعددة ارتبطت بأحداث تاريخية هامة مرت بها المنطقة، وكان لها دورا كبيرا ـ تلك الأحداث ـ في تشكيل الحياة السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، والتعليمية، والعلمية، والثقافية، والفنية للبلدين، سنتعرف فيما يلي على حقيقة التأثير الذي كان لتلك الأعمال الوطنية في المجتمع الليبي والمصري خلال تلك الفترة، ودورها في توجيه جماهير الشعب نحو قبول تلك التحولات والتغيرات الكبيرة التي لحقت بمجتمعاتهم والتسليم بها وتأييدها بكل قوة وحماس . وبداية نقول أن الموسيقا والأغاني، التي لها تأثيرا واضحا في نفوس ووجدان متلقيها، طبقا لمفاهيم علم نفس الموسيقا، ودورها الفعال في تشكيل سلوكياتهم، ومفاهيمهم، واختياراتهم وتفضيلاتهم الشخصية، لها أيضا وظائف عديدة هامة في المجتمعات البشرية، فهي قد استُعملت، على مر المراحل التاريخية الماضية: لتأكيد معايير وسلوكيات اجتماعية معينة، وللمساهمة في استمرار واستقرار الثقافات، وفي اندماج المجتمع وتوحيد فئاته المختلفة . وهذه الوظيفة الأخيرة تُعدُّ من أهم الوظائف، فالموسيقا، بكل تأكيد، تُعدُّ ظاهرة اجتماعية داعمة ومُشجِّعة، وهي في بعض الحالات تطلب من أفراد

المجتمع المساهمة والمشاركة في النشاطات الجماعية المشتركة، الطارئة والدائمة، وتُستعمل كوسيلة لجذب الناس وتقاربهم وضمهم لبعضهم البعض، يتحلقون حولها لينخرطوا في أنشطة دينية، واجتماعية، وثقافية، وفنية، تتطلب تعاون وتعاضد الجميع في أوقات السلم والحرب .(9)

يُضاف إلى ما تقدم، أن الموسيقا استُعملت كوسيلة للإثارة، والتنبيه، والتحفيز، خاصة ما كان منها مُؤلفا على أوزان وإيقاعات سريعة نشطة مُفعمة بالحيوية والحركة، كموسيقا المسير المارشات المُصاحبة للاستعراضات العسكرية، والأغاني والأناشيد الوطنية، فهذه الأعمال المُثيرة للحماس، بكل تأكيد، قد استُعملت، على مدى التاريخ الطويل، لتحريض وحث الجنود والضباط على خوض المعارك الحربية دفاعا عن الأوطان، والتضحية بالأرواح ضد الغزاة المعتدين . ومما تقدم يتضح مدى تأثير هذا النوع من الموسيقا والغناء على مستمعيه ومتلقيه على اختلاف فئاتهم وأعمارهم ومستويات تعليمهم وثقافتهم، وهذا التأثير، خاصة في الأوقات العصيبة، التي تمر بها الأوطان، كتعرضها للعدوان الأجنبي، قادر على جعل أفراد المجتمع يهبُّون هبة رجل واحد دفاعا عن الأرض والعرض، والتضحية بالأرواح والنفوس، وجميع ما يملكون فداء للوطن الحبيب، ودفاعا عن المبادئ والمثل العالية، والحياة الكريمة التي يتمتعون بها .

من هذا المنطلق والمفهوم، استعملت الأنظمة الحاكمة في البلدين، ليبيا ومصر، على مدى العقود الماضية، الأغاني والقصائد والأناشيد الوطنية للتأثير على جماهير الشعب لتساند توجهاتهم السياسية، والأيديولوجية، والاقتصادية، التي أرادوا طرحها كخيارات مصيرية عليهم، مما جعلهم يُقبلون على تطبيق تلك التوجهات، ويؤدونها بكل قوة، وبدون حتى التفكير في صوابها، وضرورتها للبلاد والمجتمع، وتحمُّل نتائجها مهما كانت، ولو أدت ــ تلك النتائج ــ إلى ضيق حالتهم المعيشية، وجعلهم يربطون الأحزمة على البطون، ويرضون بالقليل، بل ويعيشون بالخبز والماء في سبيل تحقيق الأهداف والغايات السامية المرجوة منها - كما كانوا يدَّعون - . ففي مصر مثلا، ومنذ ثورة يوليو 1952 فرض النظام

القائم توجهاته الفكرية، والسياسية، والاقتصادية، المتعددة والمتمثلة في: قبول الزعامة المتفردة والمُنَزَّهة لرئيس الدولة القومي، وتأييده بالروح والدم في جميع خطواته وقراراته، إلى جانب السعي لتحقيق الوحدة العربية كضرورة حتمية، وتطبيق الاشتراكية والقضاء على الإقطاع، والتأميم، والتصنيع الحربي والمدني، وبناء السد العالي، وحرب اليمن، والقضية الفلسطينية، وعدم الانحياز والحياد الإيجابي، وحرب العبور وتحرير سيناء، والانفتاح الاقتصادي الاستهلاكي، ومعاهدة كامب ديفيد وغيرها الكثير ... فبمراجعة سريعة لجميع ما ظهر من أغانٍ وقصائد وأناشيد وطنية في مصر خلال العقود الماضية، نجد هذه التوجهات تظهر بوضوح تام في تلك الأعمال الغنائية التي كان الهدف الأول والأخير منها، باختصار شديد، التأثير في جماهير الشعب التي يجب عليها أن:

تدق الكعب وتقول: كلنا جاهزين، كلنا جاهزين، كلنا جاهزين ... يا أهلا بالمعارك ...

كما قال الشاعر صلاح جاهين في أحد أغانيه الوطنية الرائعة التي لحنها كمال الطويل وغناها عبد الحليم حافظ .

أما بالنسبة لليبيا، فالوضع لا يختلف كثيرا عن مصر، فمنذ نجاح ثورة سبتمبر 1969 وتفردُّها بحكم البلاد لمدة أربعة عقود متوالية، أصبح الهدف الأول والأخير من جميع الأغاني والأناشيد الوطنية المُسجَّلة والمُذاعة عبر أثير الإذاعة الليبية المسموعة والمرئية، خلال الفترة المذكورة، أن يكون لها تأثيرا قويا على جماهير الشعب الليبي لقبول وتأييد جميع الخطوات السياسية، والفكرية، والاقتصادية، التي نادت بها ثورة سبتمبر وطبقتها في جميع أنحاء البلاد، والتي نذكر منها: إجلاء القوات الأجنبية عن قواعدها في ليبيا، وتأميم صناعة انتاج النفط، والثورة الثقافية، والمشاريع الصناعية، والتوجهات الوحدوية والاتحادية مع شرق البلاد العربية وغربها، وسلطة الشعب، وثورة الشركاء المنتجين، والنهر الصناعي، وغيرها الكثير ... حيث كان الهدف الأساسي من مئات الأعمال الغنائية الوطنية في ليبيا، التي ظهرت خلال الفترة المذكورة، أن تؤثر في أفراد المجتمع الليبي، وتجعلهم يؤيدون قائد الثورة ويسيرون على دربه وطريقه، يخرجون

بالآلاف في مئات المسيرات المؤيدة للنظام والداعمة لجميع خطواته وسياساته في اندفاع شعبي هادر، قابلين جميع قراراته وتوجهاته الفكرية .

وقبل ختام هذا البحث، سنتطرق لظاهرة غنائية جديدة ظهرت في منتصف هذا العام 2013، وهي أغنية سياسية موجهة ناقدة بامتياز، تنتقد الأوضاع القائمة في ليبيا ومصر خلال المدة المذكورة . ففي ليبيا مثلا ظهر عدد من الأغاني الشبابية الثورية الجديدة التي تنتقد المسار الذي انزلقت فيه الثورة الليبية بعد مرور عامين على اندلاعها، وتأخر التغيرات التي طالب بها الثوار، إلى جانب الأحوال الأمنية المتردية في البلاد، وكثرة التفجيرات والاغتيالات، والاعتصامات المتكررة في الوزارات، وموانئ وآبار النفط والغاز . يُضاف إلى تأخر عملية اتمام انتخاب هيئة كتابة الدستور بالرغم من اقتراب نهاية فترة المؤتمر الوطني العام في أوائل شهر فبراير القادم، وقد عبَّرت تلك الأغاني عن الأوضاع الحالية القائمة في البلاد نذكر من بينها :

- **هيا يا ليبي ...**
- **أنا ليبي وأنت ليبي ...**
- **اثبت انك ليبي صح ...**
- **ليبيا وحدة وطنية ...**

وبالنسبة لمصر، سأشير لمجموعة من الأغاني السياسية الناقدة والمُوجَّهة ظهرت خلال الشهور الماضية، وواكبت الأحداث السياسية التي مرت بها **مصر** الكنانة، وتُعبِّر عن تلك الأحداث بكل صدق . فمنذ التغيير الذي حدث في بداية شهر يوليو 2013 م. ظهرت أغنية: **ثورة دي والاً ... ؟، وشوش جميلة، إزّاي هتعيش**، أغانٍ رددها المعتصمون من مؤيدي جماعة الإخوان المسلمين في ميادين وساحات مصر . يقابلها على الجانب الآخر ثلاث أغاني ظهرت ردا على الأغاني السابقة، تحمل وجهة نظر مختلفة لطائفة كبيرة من الشعب المصري حاولت تصحيح مسار ثورة 25 يناير واسترجاعها، وهذه الأغاني هي: **تسلم الأيادي، انتو ناس واحنا ناس، وقت الشدايد** . ولا شك أن تلك الأغاني المذكورة خير دليل على مدى تأثير الأغاني

الوطنية السياسية الحماسية على جموع مستمعيها ومتلقيها، ومدى انفعالهم بها وانسجامهم معها وحفظها وترديدها بقوة وحماس متواصلين بشكل ملفت للنظر .

■ **خاتمة المطاف**

وهكذا، وبعد ما تقدم، يتضح لنا مدى التأثير القوي للأغاني والقصائد والأناشيد الوطنية على المجتمعيْن الليبي والمصري، خلال الفترة المُستهدفة في هذا البحث . وكيف كانت تلك الأعمال الوطنية الحماسية دافعا قويا لجماهير الشعب للتضحية بالغالي والنفيس دفاعا عن الوطن الغالي، إلى جانب إبداء التأييد والدعم لزعيم البلاد ونظامه الحاكم، والتسليم بجميع خطواته وسياساته الداخلية والخارجية، التي يرى فيها عين الصواب والمصداقية والآمال الباهرة المرجوة القوية . وفيما يلي نختتم هذا البحث بتقديم بعض النتائج والتوصيات :

● **النتائج :**

1. من أوائل مبدعي الأغنية الوطنية الملتزمة بقضايا الجماهير في **مصر** والوطن العربي الشيخ سيد درويش، وكان ذلك في الربع الأول من القرن العشرين الماضي . تولى تلك المهمة بعد وفاته الفنان الموسيقي صفر علي .
2. ظهر الغناء الوطني في ليبيا متزامنا مع الغزو الإيطالي للبلاد عام 1911 وكان له نوعين: المهاجاه وهو غناء مرسل يؤديه الشعراء الشعبيون قبل معارك الجهاد وأثنائها، والغناء الوطني المديني الرمزي غير المباشر، ظهر على يد الشيخ الفنان عبد الله جمال الدين الميلادي و بشير فهمي بمدينة طرابلس أثناء خضوع البلاد للاستعمار الإيطالي .
3. تولى الفنان محمد عبد الوهاب مواصلة مسيرة الأغنية الوطنية في مصر، حيث قدَّم العشرات من الأغاني الوطنية بداية من قصيدة فلسطين في أواخر أربعينيات القرن الماضي، ثم واصل المسيرة بتقديم أناشيد وأغانٍ واكبت ثورة يوليو وما بعدها في مصر .

4. شاركت سيدة الغناء العربي أم كلثوم في إنتاج العديد من الأغاني الوطنية قبل الثورة وبعدها، كان لها صدىً كبيرا في جماهير المستمعين المتلقين . كما شارك غيرها من الفنانين والفنانات المصريين والمصريات في هذا المجال يأتي على رأسهم صلاح جاهين وكمال الطويل وعبد الحليم حافظ .

5. ساهم الفنانون الليبيون من مؤلفي أغانٍ وملحنين ومطربين في تأييد ثورة سبتمبر 1969ودعمها بتسجيل المئات من الأغاني والأناشيد منذ يومها الأول وطوال العقود الأربعة الماضية، مواكبة لما مرت به من مراحل وتغيرات فكرية وسياسية واقتصادية .

6. ظهر غناء ثوري معارض للأنظمة الحاكمة في ليبيا ومصر خلال العقدين السابع والثامن من القرن الماضي، انتشر سريا بين جماهير البلدين، تولى انتاجه ونشره في مصر الشيخ إمام ملحنا و أحمد فؤاد نجم شاعرا، وفي ليبيا تولاه الشعراء الشعبيون وبعض الفنانين في المهجر .

7. ظهرت أغنية وطنية جديدة واكبت ثورات الربيع العربي في بداية العقد الثاني من القرن الواحد والعشرون، في كل من ليبيا ومصر، كان لها دورا كبيرا في مساندة تلك الثورات ونجاحها .

8. اتضح أن للأغنية والأناشيد الوطنية تأثيرا كبيرا على نفوس ووجدان متلقيها ومستمعيها، وأنها تساهم بشكل فعَّال في توجيه سلوكياتهم وتصرفاتهم، وتجمعهم حول تأييد أفكار وسياسات حاكميهم، وتجعلهم يُقبلون عليها ويرضون بتطبيقها مهما كانت نتائجها وعواقبها، دون التفكير في إيجاد بدائل واقعية تواكب مصالحهم الحقيقية ومصالح أوطانهم بدلا عن تلك التوجهات والأفكار .

التوصيات :

1. بما أنه من بين أهم أهداف الغناء الوطني زرع حب الوطن في قلوب ساكنيه وأبنائه، وتحريضهم للدفاع عنه عند تعرضه للغزو الخارجي، والعمل على بنائه وتقدمه

وتطوره بكل السبل المتاحة، فإنه يجب أن يبقى، هذا الغناء، كذلك وأن لا يُستغل في أغراض أخرى بعيدة عن هذا الهدف .

2. يجب أن لا يستغل الحكام: الأغاني والقصائد والأناشيد الوطنية لخدمة أغراضهم الشخصية، والدعاية لهم ولأفكارهم وتوجهاتهم السياسية والاقتصادية، وكسب التأييد والنصرة، عن طريق أعمال غنائية تُسجل خصيصا لهذا الغرض .

3. فتح الفرص أمام الشباب العربي الموهوب لتنفيذ أعمال غنائية جديدة ذات توجه وطني حقيقي، بدعم وتشجيع معنوي ومادي، من الدولة والمنتجون الخواص، غناء يُعبِّر عن طموحاتهم في الحرية، والديمقراطية، والمساواة، والعدالة الاجتماعية المتمثلة في الحصول على فرص عمل وتشغيل متكافئة حسب مؤهلاتهم العلمية والفنية .

4. إقامة المهرجانات والمسابقات السنوية، المحلية والعربية، للأغاني والأناشيد الوطنية بين الشباب الموهوب، تُرصد لها جوائز مالية مجزية للفائزين، وتُسجل، تلك الأعمال، وتُنشر بين جماهير المتلقين والمستمعين داخل البلاد وخارجها .

5. إقامة الندوات والمؤتمرات العلمية لدراسة وبحث الغناء الوطني، وتوثيق مسيرته الطويلة خلال العقود الزمنية الماضية، وتحليله ونقده، على أن تُذاع تلك المؤتمرات والندوات لتكون الفائدة أعم وأجدى .

● مصادر الإحالات

1. الطاهر الزاوي، مختار القاموس، طرابلس: الدار العربية للكتاب، 1981، صفحة 662 .

2. عبد الله مختار السباعي، « القيم ومقاصدها في الأغنية العربية »، مجلة تراث الشعب، العدد 65، السنة 33، 2013، طرابلس: وزارة الثقافة والمجتمع المدني، صفحات، 23 ـ 24 .

3. خليفه التليسي، مختارات خليفه التليسي من روائع الشعر العربي، « الثنائيات »، طرابلس: الدار العربية للكتاب، 1991 صفحة، 222 .

4. المرجع السابق، صفحة، 221 .

5. المرجع السابق، صفحة، 141 .

6. علي مصطفى المصراتي، الفنان الموسيقي عبد الله جمال الدين الميلادي، طرابلس: الدار الجماهيرية (سابقا)، 1999 صفحة، 23 .

7. بشير محمد عريبي، الفن والمسرح في ليبيا ، طرابلس: الدار العربية للكتاب، 1982، صفحة، 59 .

8. موقع أكاديمية ONA على الشبكة العنكبوتيه .

9. رادوسي وبويل، الأسس النفسية للسلوك الموسيقي، الطبعة الأولى 1979 ترجمة عبد الله مختار السّباعي، مخطوط مُعدٌّ للطباعة والنشر، 2013 صفحات، 214 ـ 217 .

استخدام الموسيقا التراثية في

المؤلفات الموسيقية المتقنة

استخدام الموسيقا التراثية في المؤلفات الموسيقية المتقنة

تمهيد

كُتب هذا البحث الموجز للتعرف على استخدام وتوظيف ألحان غنائية من الموروث الشعبي في كتابة وتأليف أعمال ومؤلفات موسيقية عربية متقنة وحديثة. وسنقوم في هذا البحث، حسب ما توفر لدينا من مصادر وأعمال مُسجلة، بتتبع بعض المحاولات والخطوات الرائدة التي قام بها عدد من مؤلفي الموسيقا العربية خلال العقود الزمنية الماضية باستخدام وتوظيف تلك الألحان في كتابة أعمال ومؤلفات أوركستراليه عربية جديدة متطورة استعملوا فيها تقنيات الموسيقا الغربية المتقنة بما فيها من مكونات علمية وفنية كالتأليف composing والتوافق الرأسي harmony وتعدد الألحان الأفقي polyphony والتوزيع الموسيقي الآلي orchestration واللون الصوتي tone color. إلى جانب ذلك استعملوا لتنفيذ تلك الأعمال جميع آلات الأوركسترا الغربية من وتريات وهوائيات خشبية ونحاسية وآلات رقية وبعض الآلات العربية كالقانون والعود والناي، وكان ذلك بهدف تحديث وتطوير الموسيقا العربية الآلية والوصول بها إلى العالمية. ولقد تمَّ كل ذلك بروح عربية شرقية أصيلة بالرغم من صياغتها وتأليفها في قوالب وصيغ موسيقية غربية أوربيه مستوردة. وقد تمَّ تسجيل وأداء وعرض تلك الأعمال الموسيقية بفرق أوركستراليه غربية أو مختلطة بآلات عربية في عديد المناسبات وعلى مسارح وقاعات ودور أوبرا ذائعة الصيت والشهرة.

ولعله من المناسب في البداية تحديد مفهوم كل من الموروث الغنائي الشعبي والمؤلفات الموسيقية المتقنة والحديثة، فالأول يندرج ضمن المأثورات الشعبية الفولكلوريه غير المدونة مجهولة المنشأ والمؤلف والملحن والمتناقلة من جيل السلف لأجيال الخلف بالتواتر

الشفهي والتقليد المباشر والحفظ عن ظهر قلب. وهو موروث يُغنَّى باللهجة العامية المحلية بمصاحبة آلات الموسيقا الشعبية أو بدونها، وينتشر في البيئة الاجتماعية الشعبية ويعبَّر عنها ويُستعمل في عديد المناسبات التي تمر بها. ولكل جيل يستعمله ويتداوله الحق في إدخال بعض التعديلات والتغيرات في نصوصه وألحانه بما يتناسب مع تطور الحياة وتقدمها، وهذا ما جعل هذا الموروث قابلا للتغيير والتعديل.

أما المؤلفات الموسيقية المتقنة والحديثة فهي تتكون من قسمين، القسم الأول يحتوي على مجموعة من مؤلفات موسيقية آلية كُتبت في صيغ وقوالب تقليدية متوارثة كانت نتاجا لتلاقح الجذور العربية الأصيلة القديمة مع بعض المؤثرات الموسيقية الوافدة من موسيقات الشعوب الشرقية الفارسية والتركية التي أصبحت مع غيرها من العناصر الفنية والثقافية والعلمية من بين مكونات الحضارة العربية الإسلامية الرائدة في عصورها الزاهرة في المشرق والمغرب. وكان من بين تلك المؤلفات التقليدية المتوارثة: التقاسيم الحرة والموزونة، البشرف، السماعي، السماعي الدارج، التحميله، اللونچه الإستهلال والدولاب. أما القسم الثاني فيحتوي على المؤلفات الموسيقية الحديثة التي ظهرت خلال العقود الزمنية الماضية كتبها وألفها رواد الموسيقا العربية المتطورة في أساليب التأليف الموسيقي الغربي بعد دراستهم لتلك الأساليب في معاهدها المتخصصة بالداخل والخارج أو بشكل فردي على يد أساتذة أجانب أقاموا في البلاد العربية. ومن بين تلك الصيغ والقوالب: السيمفونية، الكونشيرتو، الصوناته، المتتابعات، التنويعات، الفوجه، القصيد السيمفوني، الثلاثيات والرباعيات والمؤلفات الحرة غير المقيدة. وبعد هذا التمهيد وقبل تتبع موضوع هذا البحث نقدم فيما يلي لمحة تاريخية موجزة عن الموسيقا العربية ومظاهرها ومكوناتها الفنية خلال العصور الماضية :

بداية نقول أن الموسيقا العربية، التي تنتمي لمنظومة الموسيقا الشرقية، تعتمد، في أغلب حالاتها، علي خط لحني واحد فقط في مؤلفاتها الآلية والغنائية ولم تعرف أسلوب تعدد الأصوات الذي عرفته الموسيقا الأوربية منذ أكثر من ألف عام في قوالب الأرچانوم

والديسكانت والفوبيردون وتطورها التدريجي خلال قرون في الموسيقا البوليفونيه والكونترابونطيه التي أنتجت الموسيقا التوافقية في مرحلة لاحقة . وقد تعوّد المستمع العربي أو فلنقل عوّده الملحن والمؤلف الموسيقي الذي كتب ولحّن أعماله في أسلوب اللحن الفردي الواحد المونوديه، المهم أن هذا المستمع تعوّد علي الاستماع السَّهل المريح الذي وفَّر له المتعة الحسية المؤثرة في عواطفه وأحاسيسه عكس ما يتطلبه الاستماع لتعدد الأصوات المركبة الرأسية والأفقية من تركيز ذهني وعقلي وانتباه كامل لمتابعة الخطوط اللحنية المتشابكة والتآلفات التوافقية المتشعبة التي أصبحت بالنسبة لهذا المستمع عبارة عن طلاسم وألغاز نغمية مُبهمة يصعب عليه فهمها واستيعابها وتذوقها، خاصة إذا كثرت فيها المتنافرات والنشازات وابتعدت عن التوافقات السهلة المريحة .

ويعتقد الكثيرون خطأ أن هذه الموسيقا البوليفونيه والتوافقية ذات منشأ غربي صرف عرفتها أوربا نتيجة لتقدمها العلمي ونتيجة لتطور صناعة الآلات الموسيقية بها، وهذه في الحقيقة مغالطة علمية وتاريخية كبيرة لأن توافق الأصوات وتنافرها يعتبران ظاهرة طبيعية ليس للإنسان دخل فيهما منذ خلق الله الأرض ومن عليها، لأنه من المعروف والمسلّم به علميا، منذ عهد فيثاغورث ومن تلاه من العلماء، أن الصوت الناتج من تذبذب الأجسام في الآلات الموسيقية هو عبارة عن الصوت الأساسي ترافقه مجموعة من النغمات الصغرى العلوية Overtone أو Partials وهي تُسمع في ذات الوقت معه وتكوّن المحصلة النهائية المسموعة لهذا الصوت، ومن هذه النغمات العلوية المترافقة يتكوَّن التآلف الطبيعي التام Perfect Natural Accord الذي يعتبر المصدر الأول للموسيقا التوافقية.

ومما لا شك فيه أن تراث الموسيقا العربية خلال تاريخها الطويل قد احتوي علي العديد من الصيغ والقوالب الغنائية والآلية منذ عصورها القديمة وحتى عصرنا الحاضر،ولكن كان يغلب على هذا التراث الجانب الغنائي مما جعل المؤلفات الموسيقية الآلية البحتة أي غير المصاحبة بنصوص مُغنَّاة تكاد تكون منعدمة في ذلك التراث وغير موجودة، ذلك لأن العربي بفطرته الأولي أحبَّ الغناء أكثر من حبه للموسيقا الآلية مما جعله يبرع منذ القدم

ﮯﻓ قول الشعر بأنواعه وأغراضه المختلفة عن طريق التغني به وإنشاده ﮯﻓ شتي المناسبات وﮯﻓ شتي الأماكن.

وقد اشتهر قالب الصوت الغنائي ﮯﻓ ألعصرين الأموي والعباسي، وهو قصيدة شعرية تتكون من عدة أبيات مُقفاة تُغني وتُؤدى بمصاحبة الآلات الموسيقية فرادى أو جماعات أو بدونها أحيانا، ويمكن اعتبار ذلك القالب من أقدم أنواع الغناء المتقن ﮯﻓ المنطقة العربية ولا يزال مستعملا ﮯﻓ بلاد اليمن وﮯﻓ منطقة الخليج العربي إلى يومنا هذا.وقد ورد ﮯﻓ كثير من المراجع الأدبية والموسيقية والتاريخية ذكر للصوت خاصة ﮯﻓ كتاب الأغاني لـ أبي الفرج الأصفهاني. ولعل القالب الموسيقي الآلي الوحيد الذي ورد ذكره ﮯﻓ هذا المرجع قالب النوبة الموسيقية العسكرية التي كان يؤديها مجموعة من العازفين المتخصصين علي الآلات الهوائية كالزرنه والأبواق والنفير والآلات الرقية كالطبول والكوس والنقارات. وكانت تلك النوبة الموسيقية الآلية تُؤدَّى أمام الخلفاء والأمراء وكبار القوم ﮯﻓ أوقات ومناسبات معينة.

وﮯﻓ قرون لاحقة ظهرت الموشحات ﮯﻓ بلاد الأندلس كقالب شعري غنائي متطور عن القصيدة التقليدية تميز بعدم التزام القافية ﮯﻓ شطرات أبياته التي اختلفت ﮯﻓ شكلها وتكوينها عما سبقها من فنون الشعر العربي القديم . ونظرا لغياب التدوين الموسيقي الدقيق ﮯﻓ تلك العصور البعيدة لم نتعرّف، للأسف الشديد، علي أنواع الألحان التي كانت تؤدىً بها تلك الأصوات والموشحات وألحان غيرها من قوالب الغناء التي قد تكون عُرفت واستُعملت ﮯﻓ تلك العصور والتي لم يصلنا منها إلا النصوص الأدبية والأوزان الشعرية والإيقاعية مدونة ﮯﻓ كثير من الكتب والمراجع عارية من ألحانها وموسيقاها .

ولعل فقدان التدوين الموسيقي أدّي كذلك إلى غياب أي أثر للمؤلفات الموسيقية الآلية التي قد تكون شاعت واستعملت ﮯﻓ عصور سابقة، وقد نستثني ﮯﻓ هذا المجال قالب الارتجال الآلي أو التقاسيم الحرة أو الموزونة الذي يمكن اعتباره القالب الموسيقي الوحيد الذي بقي حيا ومتوارثا حتى يومنا هذا لأنه لا يحتاج للتدوين الموسيقي وينتقل عن طريق

التلقي العملي المباشر ويعتمد علي الإبداع والتأليف الآني، في ذات الوقت، وعلي قدرة العازف وتمكنه من آلته ومعرفة أسرارها وخباياها ومقدرته على التنقل بين أجناس ومقامات الموسيقا العربية بسلاسة ويُسر وبشكل متمكن يُبهر الأسماع ويأسر الأرواح.

وبعد سقوط الدولة العباسية في منتصف القرن الثالث عشر ظهرت قوة جديدة في العالم الإسلامي عندما استطاع عثمان الأول ومن بعده خلفائه تأسيس الإمبراطورية العثمانية وامتدادها شرقا وغربا في آسيا وأوربا وأفريقيا. وبداية من القرن السادس عشر وقعت معظم البلاد العربية تحت الحكم التركي العثماني الذي اعتبر نفسه امتدادا تاريخيا للحضارة الإسلامية بعد سقوط بغداد في الشرق عام 1258 وقرطبه في الغرب عام 1492 . ومنذ تلك الفترة، وبعد أن عاشت الموسيقا العربية حقبة من التأخر والرّكود خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر وما بعدهما، بدأ ظهور المؤثرات التركية في الموسيقا العربية، هذه المؤثرات التي يمكن اعتبارها امتدادا طبيعيا للجذور الفارسية العربية الشرقية القديمة التي سادت في المنطقة خلال القرون السابقة لظهور المؤثرات التركية، وبذلك لا يمكن اعتبار هذه المؤثرات أجنبية أو خارجية عن موسيقا المنطقة لأن كلا منها استعمل نفس القواعد والنظريات والمصطلحات ونفس المقامات والإيقاعات ونفس القوالب والآلات الموسيقية.

ويقول أُ. رايت O. Wright: " أنه خلال الفترة [فترة الحكم التركي للمنطقة العربية] لم تتوفر لدينا المراجع الكافية عن الموسيقا العربية بشكل منفصل عن الموسيقا التركية مما يجعلنا نجد صعوبة بالغة في الحكم علي وضع الموسيقا العربية في تلك الفترة، علما بأن الموسيقا المستعملة في هذه المنطقة تحمل جذورا فارسية وعربية قديمة ربطت بين هذه الموسيقات بعلاقات تاريخية و فنية وعلمية واحدة " [1]. ويتضح الأثر التركي علي الموسيقا الآلية العربية باستعمال الموسيقيين العرب خلال القرون الماضية لصيغتي البشرف والسماعي، وهي صيغ موسيقية آلية تُؤلف في قالب يتكون من خمسة أقسام أو خانات يوجد من بينها خانة التسليم وهي عبارة عن لحن أساسي يُعاد تقديمه بعد كل استطراد جديد.

وفي محاولـة لتتبع نشأة هـذه الصّيـغ ومكان ظهورها تاريخيا، يقول كورت رينهارد C. Reinhard أن صيغتي البشرف والسماعي اللتين لا زالتا تستعملان في الموسيقا التركية والعربية إلى يومنا هذا، قد تكونا ظهرتا خلال عهد سلطان وليد 1226 - 1312 ابن المتصوف الكبير (جلال الدين الرومي) مؤسس الطريقة المولويه دفين مدينة قونيه بتركيا [2].

وان صحَّ هذا الرأي فإنه لدليل واضح علي عمق العلاقة بين الموسيقا العربية والموسيقا التركية خلال القرون الماضية مما أدي إلى وحدة التراث الفني في هذه المنطقة. يُضاف إلى ذلك أن الطريقة المولويه كانت من بين الطرق الصوفية الإسلامية الكثيرة التي ظهرت وانتشرت وقامت علي نفس الأسس والمبادئ الشرعية المتمثلة في الكتاب والسنة في مشرق الوطن العربي ومغربه مثلها في ذلك مثل الشاذليه والقادريه والرفاعيه والتيجانيه والعيساويه وغيرها...

وقد تميَّزت الطريقة المولويه باستعمال التراث الموسيقي الآلي في جلساتها وخلواتها الدورية داخل مقارها وزواياها وتكاياها. وقد تكون تلك الصيغ الموسيقية انتقلت إلى تقاليد الموسيقا العربية عن طريق انتشار الطريقة المولويه في بلاد الشام، يُضاف إلى ذلك أنه خلال القرن التاسع عشر توافد علي مصر مجموعة من الفرق الموسيقية التركية لتقدم موسيقاها في عدة مناسبات في هذه البلاد مما شجع كبار الموسيقيين المصريين علي اقتباس بعض القوالب والصيغ وبعض المقامات والإيقاعات التركية في موسيقاهم .

وأورد سيمون جارجي: « أن الفنان المصري الكبير عبده الحامولي 1835 - 1901 قد سافر عدة مرات في رحلات فنية إلى اسطنبول مما أتاح له فرصة الإطلاع والتعرف على الموسيقا التركية عن قرب وكان من نتائج ذلك أنه استطاع أن يمزج بين عناصر هذه الموسيقا [الموسيقا التركية] وبين الموسيقا والغناء المصري، وأكثر من ذلك أنه [عبده الحامولي] شجَّع عزف وأداء الموسيقا الآلية التركية التي تحمل جذورا فارسية خلال حفلاته الفنية في مصر مما جعلها تنتشر في هذه البلاد » [3]. وللأسف الشديد أن جارجي ، بتعصبه الغربي الواضح، قد أشار إلى الجذور الفارسية في الموسيقا التركية

وأغفل الأثر العربي في هذه الموسيقا بالرغم من أن الواقع الفني والتسلسل التاريخي يؤكدان هذا الأثر . وقد ذكر جارجي أن البشرف والسماعي كانا من بين تلك الموسيقا .

وتؤكد بعض المصادر أن الموسيقيون العرب في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين قد تبنُّوا صيغا موسيقية آلية أخري منها ما يحمل جذورا تركية مثل اللونجه والتحميله والبلبل والدولاب والاستهلال، ومنها ما يحمل جذورا أوربية غربية مثل البولكه والمارش. وعند بداية التعليم الموسيقي المنظم في البلدان العربية انتشر تدريس عزف وأداء هذه المؤلفات مما شجع بعض الموسيقيين العرب علي كتابة وتأليف مؤلفاتهم الموسيقية في هذه الصّيغ الآلية، نذكر منهم: علي الدرويش، توفيق الصباغ ، جورج فرح، جميل عويس، سليمان شكر، جميل ومنير بشير، صالح المهدي، محمد مرشان، محمد القصبجي، صفر علي، إبراهيم العريان، عبد المنعم عرفه، جورج ميشيل، رياض السنباطي، محمد عبد الوهاب، محمد عبده صالح، عطيه شراره وغيرهم ... كما دخلت في تقاليد الموسيقا العربية بعض المؤلفات الموسيقية الحرة التي لا تخضع لصيغة معينة مثل الموسيقا التصويرية التي جاءت مع دخول صناعة السينما للمنطقة العربية في بداية القرن الماضي، وكذلك افتتاحيات المسرحيات الغنائية والمنوعات والمسلسلات الدرامية الإذاعية، كما قام بعض الملحنين العرب نذكر منهم: محمد عبد الوهاب وفريد الأطرش ومحمد القصبجي ورياض السنباطي وعطيه شرارة وأحمد فؤاد حسن ومحمد فوزي وحسن عريبي وصبري الشريف وغيرهم... بتأليف بعض المقطوعات الموسيقية الراقصة والمقطوعات التصويرية التي حملت أسماء متنوعة معبّرة عن أحاسيسهم وعواطفهم في قوالب آلية حرة.

وبالرغم من قيام بعض الموسيقيين الأوربيين المقيمين بمدينة القاهرة في ذلك الوقت بكتابة توزيع موسيقي آلي لبعض تلك المقطوعات والمؤلفات التصويرية، إلا أغلب تلك المؤلفات الموسيقية كانت فردية اللحن مونوديه تعتمد علي خط لحني واحد لا تصاحبه أصوات أو ألحان مترافقة تُسمع معه في ذات الوقت مثلما كان الحال في الموسيقا البوليفونيه و التوافقيه التي عُرفت واستُعملت في أوربا منذ عدة قرون مضت. وقد تعوّد المستمع العربي

وتأقلم علي سماع الموسيقا العربية الآلية والغنائية في هذا الأسلوب السهل البسيط الذي لا يحتاج لتركيز أو مجهود عقلي يُذكر، وبذلك غلب الطابع الحسِّي الراقص علي هذه الموسيقا وأصبح الإيقاع سيد الموقف يسعى مع اللحن لإثارة واستدعاء استجابات غريزية وسلوكيات حسية طربية من المستمع تؤدي به في النهاية إلى النشوة والمتعة القصوى من جراء سماع هذه الأعمال الموسيقية المونوديه المليئة بالزخارف والحليات والعُرب الصوتية المبالغ فيها.

ومنذ افتتاح دار الأوبرا المصرية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في عهد الخديوي إسماعيل أصبح لهذه الدار برنامجا فنيا يُقدم سنويا تؤديه العديد من فرق الأوبـرا والأوركسترات الأوربية المشهورة الوافدة و كان لذلك كبير الأثر علي الحياة الموسيقية في مصر مما شجَّع بعض أفـراد الطبقة المثقفة في هذه البلاد علي تأليف بعض المقطوعات الموسيقية البسيطة لآلة البيانو، التي انتشرت بشكل واسع في المدارس والمعاهد والنوادي وبيوت كبار القوم وأثريائهم، وكانت تلك الألحـان تُعزف وتُـؤدي في الجلسات والسهرات الخاصة في منازل علية القوم والأجانب. « ولكننا لم نجد أي موسيقا أوركستراليه أو أوبرات قدمها أولئك الهواة، وذلك لأن اهتمامهم كان محصورا في قضاء وقت ممتع مع الأصدقاء في جو موسيقي راق في نظرهم.أما الاهتمام بالتأليف الموسيقي بمعناه الصحيح، فلم يظهر إلا مع جيل الرواد الذي أخذ علي عاتقه أن يرتاد هذا الميدان البكر، ويقدم أعمالا مازال بعضها يحتفظ بمكانته حتى اليوم » [4].

وساهم جيل الرواد من مؤلفي الموسيقا العربية المتطورة والذين درسوا التأليف والتوزيع الموسيقي في معاهده المتخصصة في الداخل أو في أوربا، ساهموا في إرساء قاعدة جديدة لهذه الموسيقا بتأليف مقطوعاتهم في الصيغ والقوالب الأوربية كالسيمفونيةوالكونشير تووالصوناته، وقد استعار بعضهم أفكاره الموسيقية لهذه المؤلفات من الأغاني الشعبية المحلية أو من التراث الغنائي العربي القديم كالموشحات والطقاطيق مما أعطاها نكهة خاصة أكدت الهوية القومية وأعطتها قيمة فنية عالية . وقد قام بعض المؤلفين بتأليف

موسيقاهم في قالب الكونشيرتو لآلات عربية كالعود والقانون والناي لتأكيد قدرة هذه الآلات العربية علي المشاركة في فرق الموسيقا المتكاملة الأوركسترا واثبات وجودها الفني إلى جانب بقية الآلات الموسيقية الغربية وقدرة الآلات العربية علي المشاركة في أعمال موسيقية واحدة .

وازدهـرت حركة تأليف الموسيقا العربية المتطورة واكتسبت دماءَ جديدة بعد عودة الكثير من الموفدين لدراسة التأليف والتوزيع والعزف والقيادة الأوركسترالية من بعثاتهم الدراسية وتحملهم مسئولية بناء وقيادة الحركة الموسيقية المتطورة في بلدانهم خاصة بعد تأسيس المعاهد العليا لتدريس فنون وعلوم الموسيقا الغربية في أكثر من عاصمة عربية، وكذلك مساهمتهم في تأسيس وإنشاء الفرق السيمفونية الكبيرة في تلك العواصم مما ساهم في خلق نهضة فنية موسيقية جديدة اعتمدت الأسلوب الغربي في التأليف والتوزيع الموسيقي بعيدا عن مقامات الموسيقا العربية ذات ثلاثة أرباع الدرجة السيكه وقوالب تلك الموسيقا وصيغها التقليدية المتوارثة، ويمكن استثناء بعض المؤلفين الذين كتبوا مؤلفاتهم الموسيقية الجديدة المتطورة في هذه المقامات وفي صيغها وقوالبها وأوزانها وإيقاعاتها، وقد استعملوا في سبيل ذلك العديد من التوافقات الهارمونيه الجديدة والمناسبة لهذه الأعمال والخطوط اللحنية الإضافية في أسلوب متعدد الألحان والأصوات.

وبعد ما سبق ذكره من تمهيد، وقبل أن نتتبع عدد من الأعمال والمؤلفات الموسيقية المتطورة التي اعتمد مؤلفوها على ألحان ميلوديه من تراث الغناء الشعبي في بلدانهم نقدم فيما يلي لمحة موجزة عن رائد هذه الموجة المؤلف المصري يوسف غريس 1899 - 1961 الذي يُعدُّ أول مؤلف موسيقي عربي كتب مؤلفاته في أسلوب الموسيقا الغربية المتقنة وفي قوالبها وصيغها، بالرغم من أنه لم يستعمل ألحانا من تراث الغناء الشعبي المصري بشكل مباشر إلا أن أثر تلك الألحان وأوزانها وإيقاعاتها ظهر بوضوح في أعماله التي كتبها للآلات المنفردة والثنائيات والمؤلفات الأوركستراليه على مدى ثلاثون عاما تقريبا .

وبهذه المناسبة نورد ما قاله يوسف غريس عن آماله في الحياة: « حياتي هي الموسيقا

والوصول في تأليفها إلى القمة في مجال الصنعة الموسيقية والطابع القومي هو هدفي الأول في الحياة. فانا أريد أن أصل إلى الإمكانيات المثلى التي أتمكن بها من التعبير بسهولة عن شتى الأحداث، وكافة المشاعر الإنسانية فإذا سمعت موسيقا مصر يجب أن تجدها أصيلة ووطنية وقومية، وفي نفس الوقت أريدها علمية وعالمية « [5].

وما كان يمتاز به غريس أنه درس الموسيقا العربية إلى جانب دراسة الموسيقا الغربية « وكان يتعامل مع العلوم الموسيقية في حذر حتى لا تطغى على الطابع القومي لموسيقاه « [6]. ومن أقواله في هذا الصدد: « الأسلوب الهارموني الذي يجب إتباعه في الموسيقا هو مسألة يجب التدقيق في بحثها قبل الشروع في كتابة التآلفات. فاللحن المصري يتطلب هارمونية خاصة تتناسب معه وتكسبه ثراء بينما قد تؤدي بعض الهارمونيات إلى تدميره وإفقاده أصالته، وتجريده من طابعه وملامحه القومية. وذلك حتى تؤدي الموسيقا رسالتها في إسعاد المستمعين « [7].

وعن أسلوبه الموسيقي تقول سمحه الخولي في مقدمة لقاء إذاعي معه بثه البرنامج الثاني بالقاهرة بتاريخ 17.7.1959: « ليوسف غريس في موسيقاه أسلوب شخصي واضح المعالم ... وهو أسلوب يمكن وصفه بأنه قومي تتمشى فيه روح مصرية حية تنبع من إحساس طبيعي مخلص يبدو غير مقصود. فهو لا يستخدم ألحانا شعبية مصرية، ولا يرتبط في ابتكار ألحانه بمميزات شعبية محددة. فقوميته من نوع تلقائي فإذا تناولنا عناصر ذلك الأسلوب وجدنا الناحية الميلوديه شرقية المزاج بشكل واضح لا في تفاصيلها من المقام أو الأبعاد الخاصة، فهو لم يلتزم بالمقامات ذات الأبعاد الشرقية دائما، ولكن نستطيع أن نعبِّر عنها بأنها شرقية الإيحاء بما فيها من انسياب واسترسال وغناء « [8]. وتتميز أغلب أعمال يوسف غريس بعناوين تنبع من البيئة المصرية نذكر منها: **على ضفاف النيل، ضوء القمر في الصحراء، البدوي، مراكبي في النيل، تحت النخيل، ريف مصري، بنت البدوية، حاملة الجرة، رقصة فلاحي وترانيم مصرية**. ولا شك أن لآراء يوسف چريس العلمية والفنية وأسلوبه في تأليف أعماله ومؤلفاته أثرا كبيرا على من تبعه من مؤلفي الموسيقا المصرية والعربية المتطورة خلال العقود الزمنية الماضية. ونبدأ فيما يلي بتتبع مجموعة من الألحان الغنائية الشعبية التي استُخدمت في تأليف أعمال موسيقية أوركستراليه:

أولا: أغنية **عطشان يا صبايا دلُّوني ع السبيل**، من تراث الغناء الشعبي المصري، استعملها ثلاثة مؤلفين مصريين في أعمال موسيقية مختلفة هم:

1. **أبوبكر خيرت**: في اللحن الثاني من المتتالية الشعبية التي كتبها عام 1958.
2. **عزيز الشوان**: في تنويعات سيمفونية، كتبها في المرحلة الثانية من حياته الموسيقية في بداية العقد السادس من القرن الماضي.
3. رفعت جرانه: في الحركة الأولى من السيمفونية العربية، وفي اللحن الثالث من أربع مقطوعات كتبها لآلة البيانو المنفردة في سبعينيات القرن الماضي.

ثانيا: أغنية :**يا نخلتين في العلالي يا بلحهم دوا**، من تراث الغناء الشعبي المصري، استخدمها المؤلف عطيه شراره في الحركة الثالثة من كونشرتو الكمان والأوركسترا رقم 1 قام الفنان حسن شراره بأداء الجمل الموسيقية المكتوبة لآلة الكمان ألانفرادي.

ثالثا: **يا خولي الجنينه إدَّلع يا حسن**، من تراث الغناء الشعبي المصري استخدمها كل من :

1. المؤلف عطيه شراره في الحركة الأولى من كونشرتو الكمان رقم 2 قام الفنان حسن شراره بأداء الجمل الموسيقية المكتوبة لآلة الكمان ألانفرادي.
2. المؤلف كامل الرمالي في الحركة الأولى من المتتالية الشعبية التي كتبها عام 1968.

رابعا: **أيوب المصري**، من تراث الغناء الشعبي المصري، استخدمها المؤلف عطيه شراره في الحركة الثانية من كونشرتو العود والأوركسترا، قام بأداء الجمل الموسيقية المكتوبة لآلة العود الفنان حسين صابر لبيب.

خامسا: أغنية **خذني معاك إن كنت مسافر**، من تراث الغناء الشعبي المصري، استخدمها المؤلف عطيه شراره في الحركة الأولى من كونشرتو الكمان والأوركسترا، وقد استخدم المؤلف في هذه الحركة لحن هذه الأغنية إلى جانب أغنية **يا خولي الجنينه** المذكورة آنفا.

سادسا: أغنية **يمامه بيضه ومنين أجيبها** من تراث الغناء الشعبي المصري استخدمها

المؤلف أبوبكر خيرت في اللحن الثالث من المتتالية الشعبية التي كتبها عام 1958.

سابعا: أغنية **جننتيني يا بنت يا بيضه** ،من تراث الغناء الشعبي المصري، استخدمها المؤلف أبوبكر خيرت في اللحن الخامس من المتتالية الشعبية المذكورة سابقا.

ثامنا: أغنية **بفته هندي**، من تراث الغناء الشعبي الشامي، استخدمها المؤلف أبوبكر خيرت في اللحن الرابع من المتتالية الشعبية المذكورة سابقا.

تاسعا: أغنية « **سلّم عليَّ لمَّا قابلني**»من تراث الغناء الشعبي المصري استخدمها المؤلف كامل الرمالي في اللحن الثالث من المتتالية الشعبية التي كتبها عام 1968.

عاشرا: أغنية « **آه يا زين العابدين** من تراث الغناء الشعبي المصري استخدمها المؤلف رفعت جرانه في فوجه كتبها لآلة الفلوت ورباعي وتري.

أحد عشر: أغنية **زفة العروسة**: **اتمخطري يا حلوة يا زينه** من تراث الغناء الشعبي المصري استخدمها المؤلف كامل الرمالي في اللحن الخامس من المتتالية الشعبية التي كتبها عام 1968.

أثنى عشر: أغنية **حبٌ العزيز الرَّبعة بقرش** من تراث الغناء الشعبي المصري استخدمها المؤلف كامل الرمالي في اللحن الرابع من المتتالية الشعبية التي كتبها عام 1968.

ثلاثة عشر: **على دلعونه** من تراث الغناء الشعبي اللبناني استخدمها المؤلف رفعت جرانه في الحركة الثالثة من السيمفونيه العربية.

أربعة عشر :**حوّل ياغنّام** من تراث الغناء الشعبي في بادية الشام استخدمها المؤلف رفعت جرانه في الحركة الرابعة من السيمفونية العربية.

(جميع المعلومات السابقة عن الأغاني الشعبية المستخدمة في المؤلفات المتقنة والحديثة مستقاة من المرجع السابق: زين نصار، الموسيقا المصرية المتطورة)

وإلى جانب ما تقدم، قام كل من المؤلفيْن عزيز الشوان، ويوسف شوقي بكتابة وتأليف أعمال سيمفونية اعتمدوا فيها على موروث شعبي غنائي وراقص من سلطنة عُمان،

ونُشرت تلك الأعمال التي سُجِّلت بأوركسترا لندن السيمفوني بقيادة جون جورجياديس عام 1985 بدعم من وزارة الإعلام العمانية التي قامت بجمع وتوثيق ذلك الموروث الشعبي حفاظا عليه من الضياع والنسيان. وتتكون هذه الأعمال والمؤلفات من :

1. **الرقصات السيمفونية العُمانية**: اشترك في كتابتها كل من الشوان، وشوقي وتضم: القصافيه، الرَّزحه، الهميل، البرعه، وهي من الرقصات المحببة لجميع العُمانيين مستوحاة ومنقولة عن الألحان الغنائية الشعبية التي تُصاحب أداء هذه الرقصات.
2. **المتتالية السيمفونية** : من تأليف يوسف شوقي وعنوانها: عُمانيه، وهي ثلاثة أقسام متصلة دون انقطاع تتكون من القسم الأول: مُستمد من ألحان المالد [المولد النبوي الشريف] تُستخدم فيه عبارة صلى الله عليه وسلم في عدة أشكال متداخلة. ومن الهوامة استلهم المؤلف الصيغة البوليفونيه التي ينفرد بها المالد بين كل صيغ الموسيقا التقليدية في البلاد العربية. القسم الثاني مُستمد من ألحان وإيقاعات الليوا. والقسم الثالث والأخير جاء في قالب مارش النصر .
3. **سيمفونية عُمان** :من تأليف عزيز الشوان وهي من نوع الموسيقا ذات البرنامج والموضوع تتكون من ثلاث حركات مُستمدة ألحانها وإيقاعاتها من التراث الموسيقي العُماني - إما كاملة أو في أجزاء - ودون التزام بقالب الصوناته. وتمثل الألحان والإيقاعات المستخدمة شمال عُمان وداخليتها والمنطقة الجنوبية. ولما كانت الموسيقا الشعبية العُمانية موسيقا مقامية فقد جاءت المعالجة الهارمونية لهذه الألحان بعيدة عن اللامقامية أو الإثني عشرية على الرغم من كونها معالجة حديثة . وذلك حتى تتلاءم مع مقامية الألحان الشعبية، وليس من باب الصدفة أن بعض أجزاء هذه السيمفونية يشبه في نسيجه طبيعة أصوات آلات الموسيقا الشعبية العمانية. فقد جاء ذلك عمدا. **(هذه المعلومات منقولة عن غلاف شريط كاسيت الأعمال المذكورة)**.

كما كتب الفنان الليبي المرحوم حسن عريبي عدد ثلاثة عشر مقطوعة موسيقية حديثة

حرة أي لم تكن في قالب موسيقي محدد أو صيغة آلية معينة، تحت عنوان ليالي ليبيا استخدم فيها مجموعة كبيرة من الأغاني الشعبية الليبية الموروثة التي كانت تُبثُّ عبر أثير الإذاعة منذ افتتاحها عام 1957، نذكر من بينها: وعيوني سهارى، الجوبه بعيده، مرحبا يا لافيه، هوِّن غلاهم يا زمان وغيرها ... وقد تمَّ تسجيل تلك المقطوعات في منتصف ستينيات القرن الماضي باستوديوهات الإذاعة اللبنانية في بيروت بفرقة موسيقا عربية يقودها الفنان الكبير عبُّود عبد العال عازف الكمان اللبناني المشهور. وسُجِّلت تلك المقطوعات بشكل مونودي وبدون توافق أو تعدد أصوات أو ألحان مترافقة أو توزيع موسيقي علمي، وكان يغلب عليها طابع الإيقاع السريع الراقص المستوحى من الإيقاعات الشعبية المستعمل في غناء الواحات الليبية في جنوب البلاد.

وبعد هذا السَّرد لألحان الأغاني الشعبية المستخدمة في المؤلفات العربية المُتقنة، نقدم فيما يلي بعض الملاحظات التحليلية لأحد الألحان الشعبية المصرية المستخدمة في الأعمال المذكورة أعلاه وهي أغنية: عطشان يا صبايا، كما وردت في الحركة الأولى من السيمفونية العربية للمؤلف المصري رفعت جرانه، وذلك للتعرف على الأسلوب والطريقة التي استعملها المؤلف في توظيف هذه الأغنية بلحنها الشعبي البسيط لتُصبح عملا سيمفونيا أوركستراليا كبيرا (تجدون المدونة الموسيقية لهذه الأغنية في آخر هذا البحث):

1. تتكون الأغنية المذكورة من ست نغمات متتالية تمتد من درجة السيكه إلى درجة الكردان، وهي تكوِّن عبارتين لحنيتين فقط، الأولى تتكون من ثلاث نغمات كظهير لجنس البياتي على النوا صو هي: سيكه مي نصف مخفضة، جهركه فا، نوا صو، والثانية تتكون من جنس بياتي على درجة النوا صو.

2. استخدم المؤلف تقنيات التأليف والتوزيع الموسيقي الغربي التي درسها بشكل شخصي وبمجهود ذاتي مع عدد من الأساتذة العرب والأجانب في القاهرة حيث أنه لم يُوفد للدراسة التخصصية بالخارج. وقد أستطاع أن يُصبح مؤلفا سيمفونيا بموهبته الموسيقية ودراساته المتواصلة.

3. كُتب الجزء الأول من الحركة الأولى في أسلوب تنويعي غير محدد المقام .

4. ألغى المؤلف درجة السيكه لتؤدّى الأغنية بآلات الأوركسترا الغربية مما أبعدها عن جنسها الأصلي البياتي.

5. استعمل العبارة اللحنية للشطرة الأولى من الأغنية عطشان يا صبايا دلُّوني ع السبيل في إيقاع بطيء متكررة ومصورة على درجات مختلفة هي: صو، ري، لا، مي، سي، بشكل متتالي تنويعي في طبقات تنتقل من الغلظ إلى الحدة، وقد صوَّرها في أحد المرات في جنس الحجاز دوكه. وكان كل ذلك في حوار متناسق بين الوتريات والخشبيات والنحاسيات.

6. استعمل العبارة اللحنية للشطرة الثانية من الأغنية عطشان ما يرويني غير مية نهر النيل في إيقاع سريع نشط من الخشبيات في طبقة حادة في جنس العجم على درجة النوا صو ولمرة واحدة فقط ثم يعود بعدها للإيقاع البطيء مع لحن العبارة الأولى وتنويعاتها، وهكذا في تناوب وتتالي.

7. يستمر العمل بهذا التناوب والتتالي بين الطبقات والآلات حتى يصل إلى مرحلة نهاية الحركة التي ختمها بشكل مفاجئ بلحن أغنية شعبية مصرية تغنيها الأم لمولودها وهي تهدهده وتنوِّمه، وهي بعيدة كل البعد عن أغنية عطشان يا صبايا التي استعملها فيما مضى من الحركة، وهذه الأغنية، التي جاءت في جنس العجم على النوا صو، هي خوذ البزَّه واسكت خوذ البزة ونام ... أمك السيدة وأبوك الإمام – السيدة زينب والإمام الحسين – وقد استخدمها المؤلف في إيقاع سريع نشط ومتكرر مع لحن الأغنية الأولى « عطشان يا صبايا » بشكل مختصر في تنويعات متتالية على لحن الأغنيتين للوصول إلى قفل الحركة الأولى من السيمفونية العربية بشكل متنامي قوي وسريع.

وبعد ما تقدَّم، ننتقل للحديث عن المحاولة المتواضعة التي قمتُ بها لاستعمال أسلوب تعدد الألحان والأصوات البوليفونيه في المؤلفات العربية التقليدية انطلاقا من دراستي

لعلوم التأليف والتوزيع الموسيقي بالمعهد العالي للموسيقا العربية بالقاهرة بين عامي 1972 و1976، ومواصلة دراسة علم التوافق والتوزيع بمدرسة الموسيقا بجامعة ميتشغان بالولايات المتحدة الأمريكية أثناء دراستي بمرحلة الماجستير بين عامي 1978 و1981.

وكانت بداية هذه المحاولات في منتصف الثمانينيات من القرن الماضي حيث بدأتُ بكتابة خطوط لحنية إضافية مترافقة لبعض المؤلفات الموسيقية العربية التقليدية كالدولاب، واللونـجـه، والسماعي مع المحافظة علي القالب واللحن والإيقاع، وكان من بين تلك المؤلفات: دولاب راست قديم، سماعي دارج راست عبد المنعم عرفه، سماعي كرد طاتيوس أفندي، سماعي شدعربان ولونـجـه نهاوند جميل بك، لونـجـه شهناز أدهم والدرويش، لونـجـه فرحفزا يورغو، لونـجـه شهناز سبُّوخ، بولكه عجم جهركه شحاته، لونـجـه فرحفزا السنباطي وغيرها ...

وبعد هذه المرحلة، انتقلتُ إلى تأليف مؤلفات تقليدية جديدة بأسلوب متعدد الألحان والأصوات من بينها: سماعي بياتي، سماعي نهاوند، سماعي كرد، سماعي حجاز، سماعي عجم جهركه، لونـجـه عشاق، بولكه عجم جهركه، ومجموعة من الاستهلالات في مقامات البياتي، والراست، والحجاز، والنهاوند وثلاثة مؤلفات من الألحان الشعبية الليبية . وقد كتبتُ هذه المؤلفات في ثلاثة ألحان أفقية مترافقة ومتوافقة كما يلي:

- اللحن الأساسي في الصوت الأول تؤديه آلة القانون .
- اللحن الإضافي في الصوت الثاني تُؤدِّيه آلات الكمان .
- اللحن الإيقاعي الغليظ في الصوت الثالث تؤديه آلات التشيللو.
- مصاحبة إيقاعية من الآلات الرقية .

وللتعرف عن قرب على هذه المحاولة الفنية أرفق نموذجا لأحد الأعمال المذكورة وهي بعنوان: ألحان شعبية ليبية، في مقام عجم المصور على درجة الراست دو الكبير، كتبتُها بالأسلوب البوليفوني المذكور أعلاه مستخدما فيها خمسة ألحان شعبية من تراث الواحات الليبية مُسجلة بأرشيف الإذاعة بطرابلس خلال العقد السادس من القرن الماضي، علما بأن

مقام هذه الأغاني لا يحتوي على درجة السيكه وتؤدَّى جميعها في شكلها المتوارث بمصاحبة الطبل والتصفيق فقط، ولا تُصاحب بآلات المزامير الشعبية لعجزها عن أداء مقام العجم الكبير بشكل صحيح. وعناوين هذه الأغاني على التوالي: لال يا لا لا لي، بعد طول الغيبة، جرتْ -سالت - السَّواقي - جمع ساقية -، واطت العين عليَّ – تجاهلتني - و طاحن -اختفت - نجوم الليل، وتمَّ تسجيل هذا العمل بأستوديو ألوان بالعاصمة الليبية طرابلس عام 1999 بفرقة الأستاذ المايسترو إبراهيم راديو وكان من بين عازفيها الأساتذة: حسن شراره، سعيد هيكل، سعيد القصبجي، رضا رجب، سعد محمد عازفو كمان، والأستاذ ماجد سرور عازف قانون، وللأسف لا تسعفني الذاكرة بأسماء الأساتذة العازفين على بقية الآلات الموسيقية. وفيما يلي بعض الملاحظات التحليلية النقدية لهذا العمل:

1. إن الهدف من هذه المحاولة المتمثلة في استخدام أغانٍ من الموروث الشعبي الليبي هو تقديم موسيقا عربية آلية حديثة في أسلوب متعدد الألحان والأصوات بشكل يتناسب مع هذه الموسيقا وشخصيتها التقليدية لإضفاء شيء من الغنى والثراء اللحني على الخط الأساسي لا يتعارض معه ولا يصرف انتباه المستمع ولا يشتت ذهنه عن سماع ومتابعة هذا الخط الأساسي.

2. جاءت هذه المحاولة لإيجاد حالة متوسطة بين فقر الخط اللحني الفردي المونودي وخلوِّه من الأصوات المترافقة وبين كثافة ودسامة المرافقة التوافقية الهارمونيه صعبة الاستيعاب، بالنسبة للمستمع العربي العادي، في الأعمال الأوربية الأوركسترالية، ولم يتم في هذه المحاولة تقليد أي من المدارس التي قدمت موسيقا وغناء عربي متعدد الألحان والأصوات في مصر ولبنان وغيرها.

3. لم يحتوي هذا العمل علي إشارات وعلامات أسلوب الأداء المستعملة في التأليف الموسيقي الغربي ليكون هذا العمل أقرب للمستمع العربي الذي لم يتعوَّد علي ذلك الأسلوب في موسيقاه وأغانيه.

4. عدم استعمال علامات وإشارات الأقواس في آلات الكمان والتشيللو وترك أداء هذه المهمة للعازفين حسب الأسلوب العربي التقليدي.

5. عدم فرض قواعد التأليف والتوزيع الآلي الغربي مما جعل الخطين الثاني والثالث ينبثقان من الشخصية التقليدية المتأصّلة في الجمل اللحنية والإيقاعية لهذه الأغاني ويتناسبان معها بشكل ترتاح له الآذان والنفوس.

6. كان للإيقاع دورا هاما في مصاحبة هذه الأغاني الشعبية الخمس، وقد جاء متنوعا في أشكاله حسب كل أغنية، وما أود الإشارة إليه هنا إيقاع اللحن الخامس الذي يعدُّ من الإيقاعات المستعملة في واحة مرزق في أقصى الجنوب الليبي ومنها إنتشر إلى جميع أرجاء البلاد وأصبح من أهم الإيقاعات المستعملة في الأغاني الليبية المعاصرة، ويسمّى هذا الإيقاع البرّولْ، علما بأن لحن هذه الأغنية من تراث الواحة المذكورة أيضا. **وفيما يلي المدونات الموسيقية للأغاني الشعبية الأصلية وللكتابة المتعددة الألحان البوليفونيه لهذا العمل :**

● **نتائج وتوصيات**

1. جميع الأعمال التي كتبها المؤلفون مستخدمين فيها أغان من الموروث الشعبي في مؤلفات متقنة كانت نابعة من الروح القومية عند أولئك المؤلفين واعتزازهم كثيرا بالأصالة والجذور المتوارثة التي ينتمون إليها والتي ميَّزت أعمالهم المتقنة بطابع خاص جعلها تختلف في شخصيتها الفنية والإبداعية عن بقية الأعمال العالمية الأخرى المكتوبة في نفس الأسلوب وفي ذات الصيغ والقوالب.

2. توزعت أغلب هذه الأعمال المتقنة بين صيغ: السيمفونية والكونشيرتو والمتتالية والتنويعات والقصيد السيمفوني والفوجه والثنائيات والثلاثيات والرُّباعيات وغيرها.

3. كان الدافع وراء اتجاه المؤلفين لموروث الغناء الشعبي واستخدامه في أعمالهم المتقنة إعجابهم وتقديرهم لهذا المعين الذي لا ينضب، واعترافا صريحا بجمال ألحانه وإيقاعاته محاولين تسليط الضوء عليه وتقديمه بشكل علمي في صيغ متقنة يفهمها الجميع ويتذوقها، إلى جانب توثيقه والحفاظ عليه من الضياع والتحريف.

4. كما لا يُستبعد أن يكون من بين الدوافع وراء اتجاه أولئك المؤلفين للموروث الغنائي

الشعبي واستخدامه في أعمالهم المتقنة تقليدا لبعض المؤلفين الأوربيين الذين كتبوا العديد من الأعمال الأوركستراليه والأوبراليه مستوحاة من موروثهم الغنائي الشعبي مثل بيللا بارتوك وسلطان كودالي . يُضاف إلى ذلك قد يكون الدافع تناقص في ابتكار وإبداع الجديد لديهم مما جعلهم يبحثون عن أفكار وجمل لحنية موسيقية ليست نابعة من بنات أفكارهم يقومون بمعالجتها وتقديمها بالأساليب الغربية، وقد يبرعون كثيرا في هذه الحالة لتمكنهم ومقدرتهم الفائقة في التعامل مع هذه الأفكار والجمل اللحنية الشعبية بشكل إبداعي متطور.

5. استعمل بعض المؤلفين في أعمالهم المتقنة العديد من الإيقاعات والضروب الشعبية المصاحبة للأغاني مؤدَّاه بآلاتها الأصلية زيادة في تأكيد ربط هوية ألحان هذه الأعمال بأصولها وجذورها التقليدية الموروثة.

6. كما استعمل بعضهم آلات الموسيقا العربية كالقانون والعود والناي في مؤلفات متقنة في صيغة الكونشيرتو وغيرها من الصيغ لإبراز مقدرة هذه الآلات وعازفيها على أداء جمل وعبارات موسيقية كُتبت خصيصا لتأكيد الهوية العربية والشعبية لهذه الآلات، ولإظهار أنها لا تقل في مقدرتها التطبيقية على التعبير بصدق عن مشاعر وأحاسيس المؤلف الموسيقي وفي إمكانياتها الفنية واتساع مداها الصوتي الذي لا يقل عن بقية آلات الأوركسترا الغربية.

7. لم يتمسك بعض المؤلفين باستعمال تقنيات التأليف والتوزيع الموسيقي الغربي وقواعد التوافق الهارموني وتآلفاته حرفيا في أعمالهم، ولم يعملوا على فرضها على تلك الأعمال، بل اتجهوا إلى إيجاد تقنيات جديدة تأليفية وهارمونية وتوزيعية تتناسب مع الروح الشعبية المميزة لتلك الأعمال ولا تتناقض معها أو تقضي عليها.

8. من التوصيات التي قد تتناسب مع هذا الموضوع جمع وتسجيل وتدوين الأنماط المختلفة للموروث الغنائي الشعبي على مستوى الوطن العربي وطباعته ونشره في سلسلة من الكتب والأسطوانات تكون في متناول يد المؤلفين الراغبين في استخدامه ومعالجته في مؤلفات موسيقية جديدة متقنة.

9. إقامة المسابقات في مجال تأليف أعمال جديدة متقنة مستوحاة من الموروث الغنائي الشعبي ورصد جوائز مجزية للفائزين فيها.

10. إقامة المؤتمرات والندوات العلمية لتناول هذه الأعمال المتقنة بالتحليل والنقد والمقارنة للتعرف على الأساليب والتقنيات التي استعملها مؤلفو تلك الأعمال وتقييم مدى نجاحهم في هذه المهمة.

11. إقامة الحفلات الموسيقية في العواصم والمدن الداخلية في مواسم فنية وسياحية معينة لأداء وعزف هذه المؤلفات المتقنة مساهمة في نشرها وتعريف المواطنين بها.

12. تشجيع الدارسين بكليات ومعاهد الموسيقا بالوطن العربي على دراسة الأعمال الموسيقية المتقنة المستوحاة من الموروث الغنائي الشعبي في رسائلهم وأطروحاتهم العلمية.

13. نظرا لأن أغلب هذه الأعمال المتقنة لم تحظى بالانتشار الواسع ولا زالت تُسمع في نطاق ضيق من بعض المثقفين والمهتمين بهذا اللون المتطور فقط، عليه أرى تخصيص أوقات كافية من البث المسموع والمرئي لإذاعة هذه المؤلفات على مستوى الوطن العربي لنشرها وكسب المزيد من المستمعين والمتلقين إليها.

14. دعم مؤلفو ومنتجو هذه الأعمال المتقنة بأن تقوم المؤسسات الثقافية والإعلامية والفنية الرسمية بتكريمهم على مجهوداتهم الرائعة في تأليف هذه الأعمال المستوحاة من الموروث الغنائي الشعبي، والعمل على شرائها بمقابل مادي مجزي تعويضا لهم على مصاريفهم الباهظة التي يتكبدونها بشكل فردي جرَّاء تسجيلها وتنفيذها .

● مصادر الإحالات

1. O. Wright. Arab Music. Grove›s Dictionary. vol. I. p. 517.

2. C. Rainhard. Turkey. Grove›s Dictionary. vol. p. 268.

3. سيمون جارجي، الموسيقا العربية، بيروت: المنشورات العربية، سلسلة ماذا أعرف رقم 26، 1977، صفحة، 81

4. زين نصار، الموسيقا المصرية المتطورة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، المكتبة الثقافية رقم 465، 1990، صفحة، 29 ـ 30.

5. المرجع السابق، صفحة، 33.
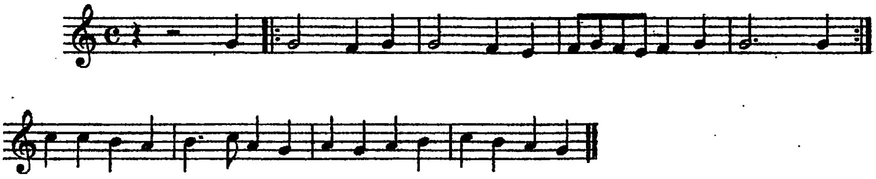
6. المرجع السابق، صفحة، 34.

7. المرجع السابق، صفحة، 34 .

8. المرجع السابق، صفحة، 34 ـ 35.

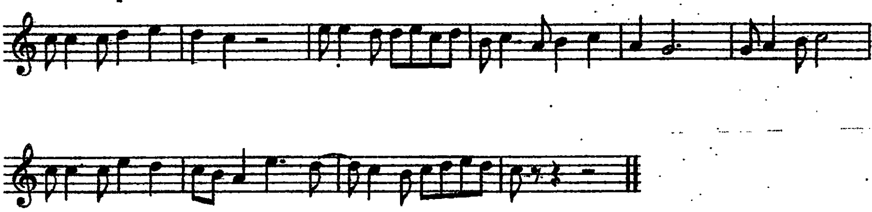
ملحق المدونات الموسيقية

عطشان يا صبايا دلوني ع السّبيل
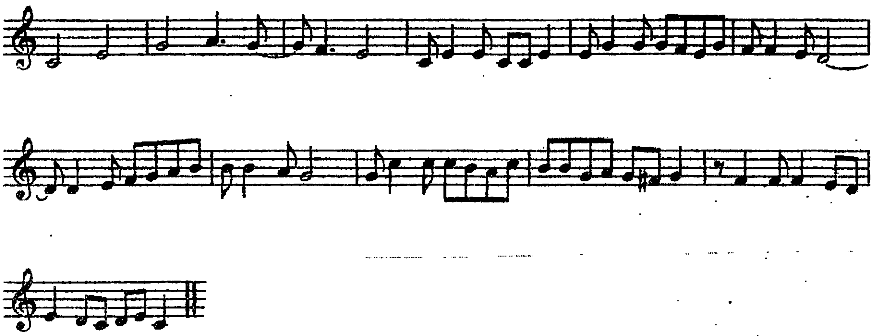


ألحان شعبية ليبية
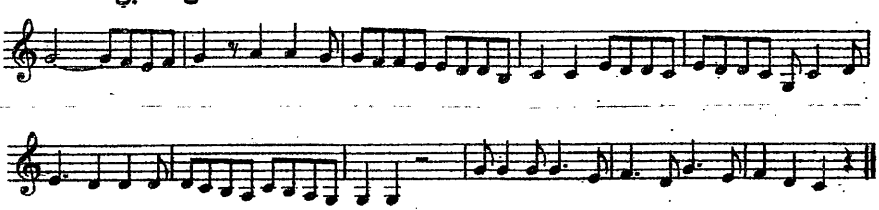
اللحن الشعبي الأول
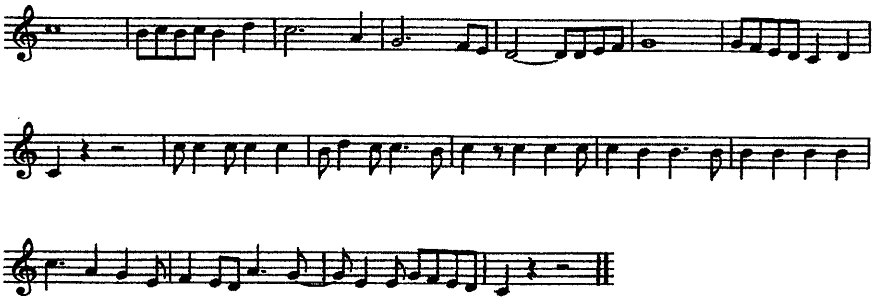


اللحن الشعبي الثاني
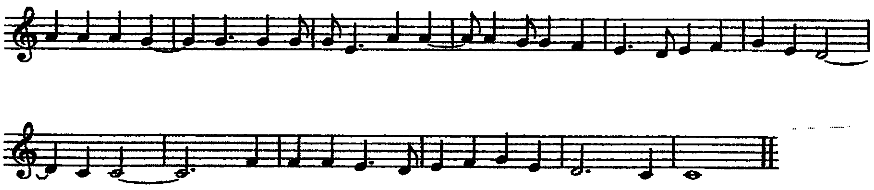


اللحن الشعبي الثالث



اللحن الشعبي الرابع



اللحن الشعبي الخامس
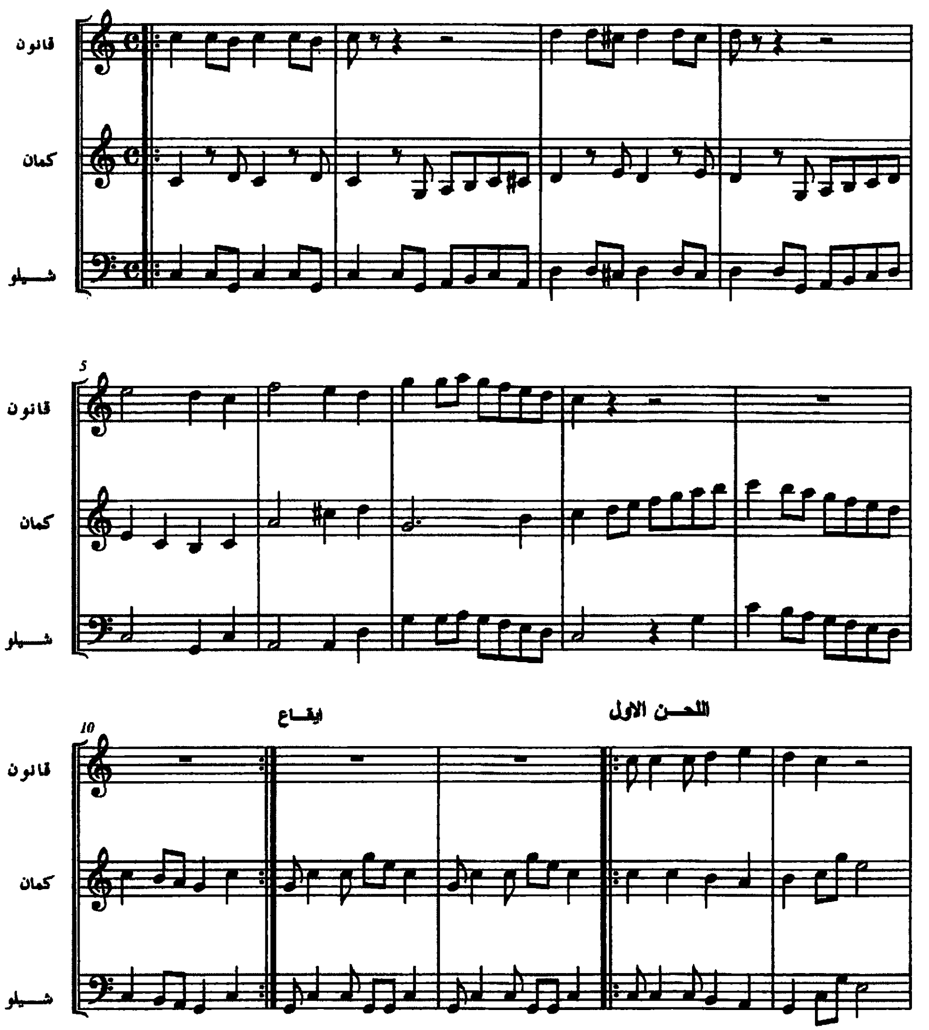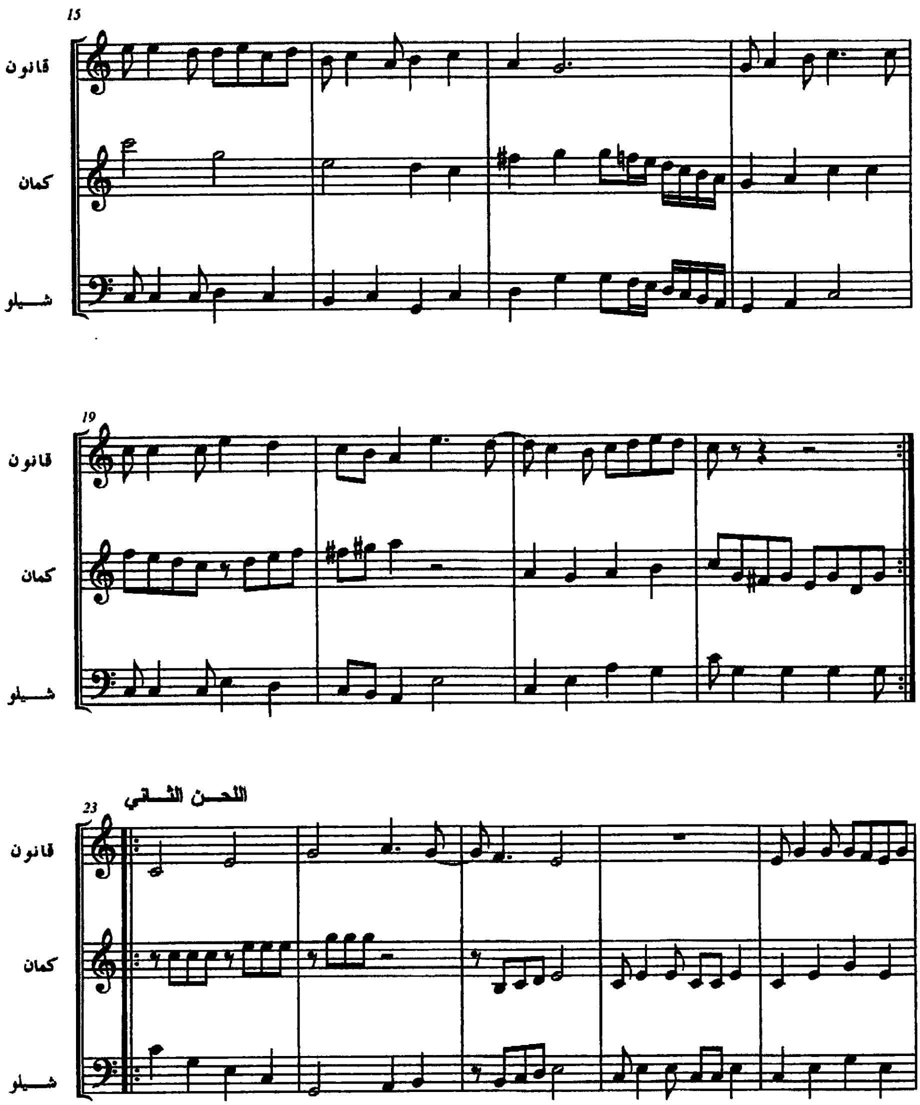


الحـــان شـــعبية ليبيـــة
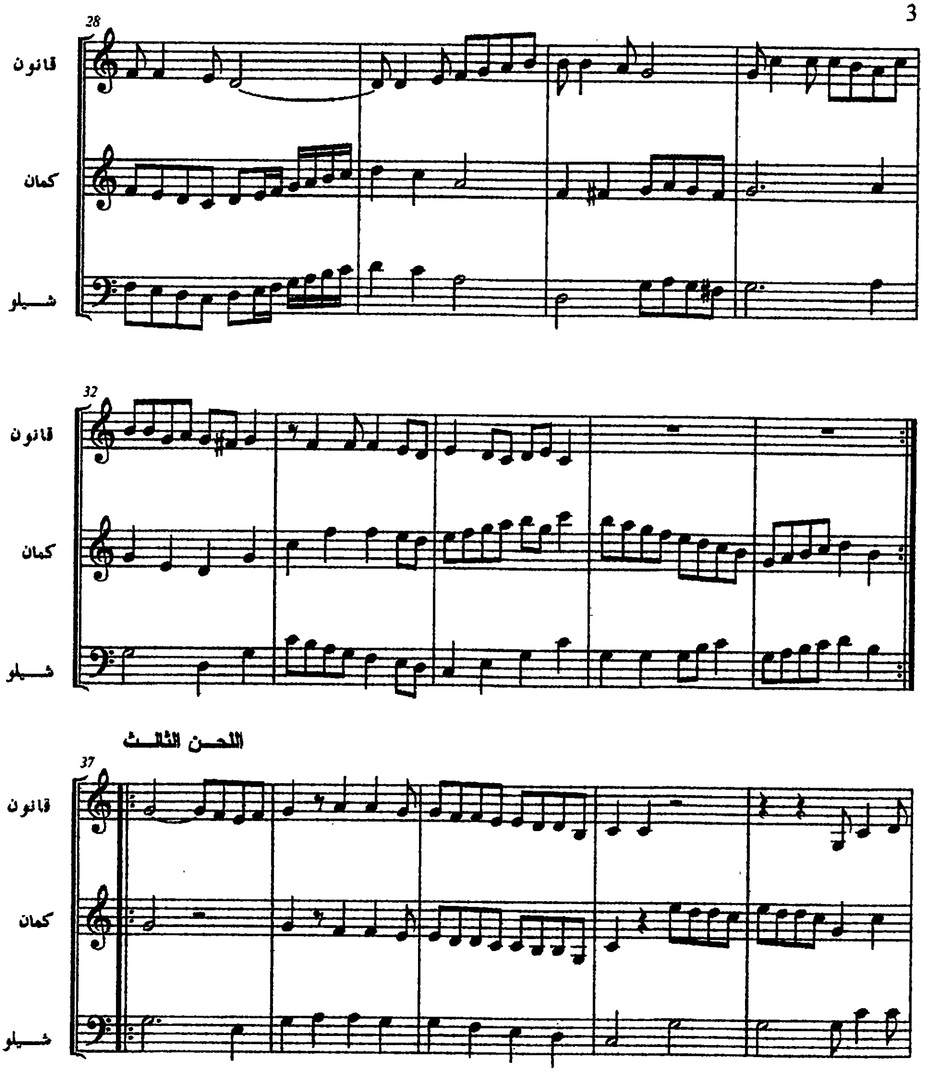
مقــدمـــة

اعداد: عبــد الله الصـــباحي
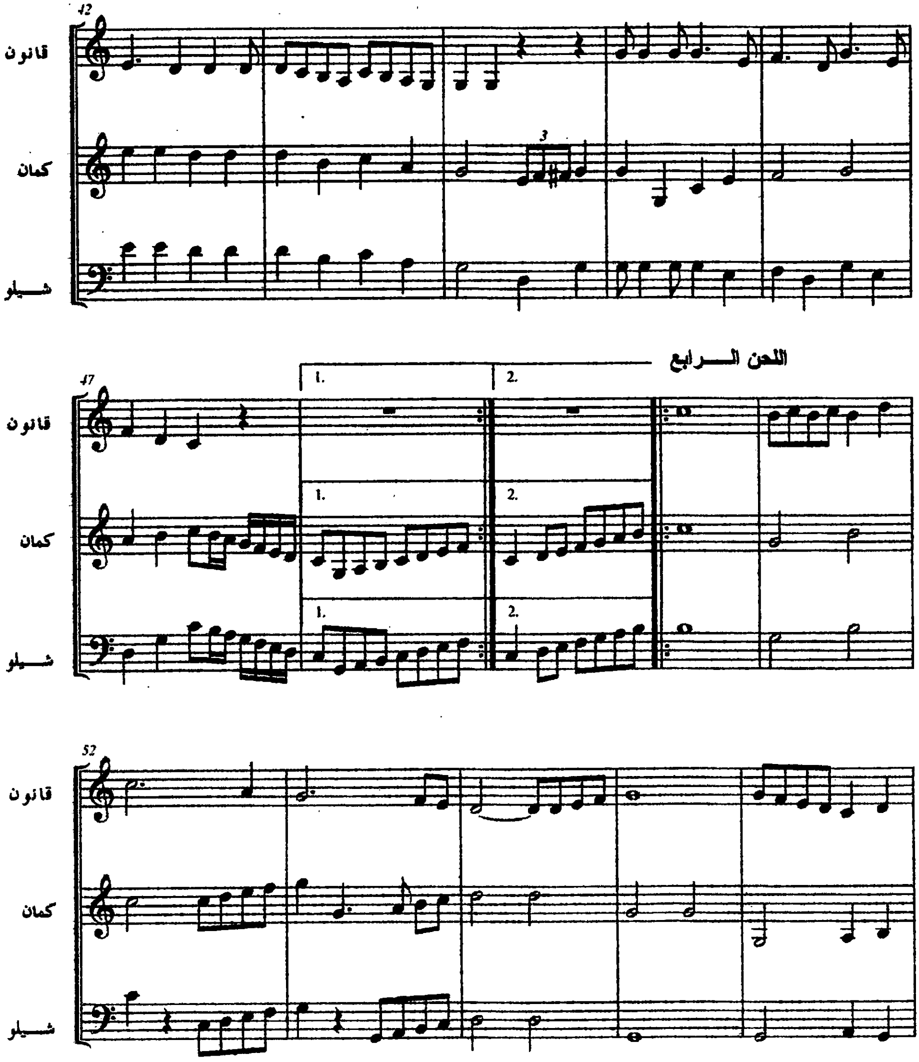
بدون ايقـــاع
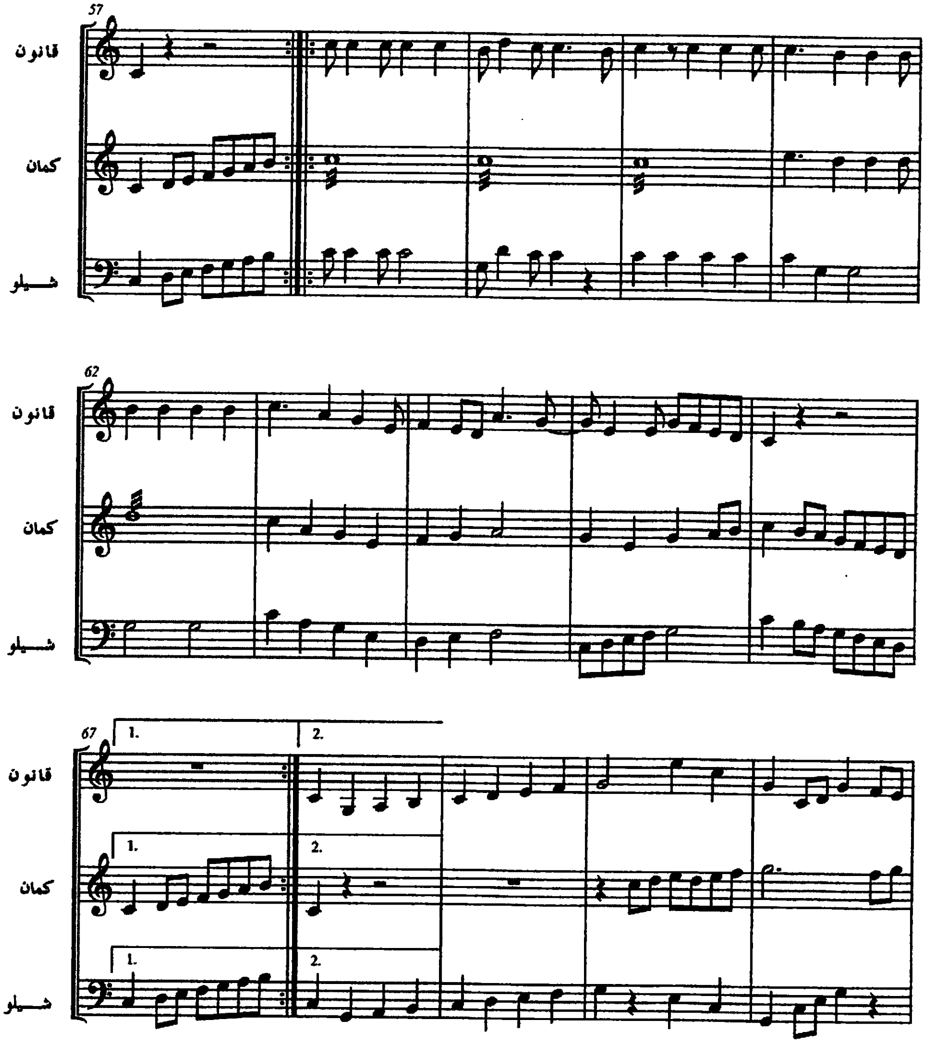



15
قانون
كمان
شـــيلو
19
قانون
كمان
شـــيلو
اللحـــن الثـــاني
23
قانون
كمان
شـــيلو
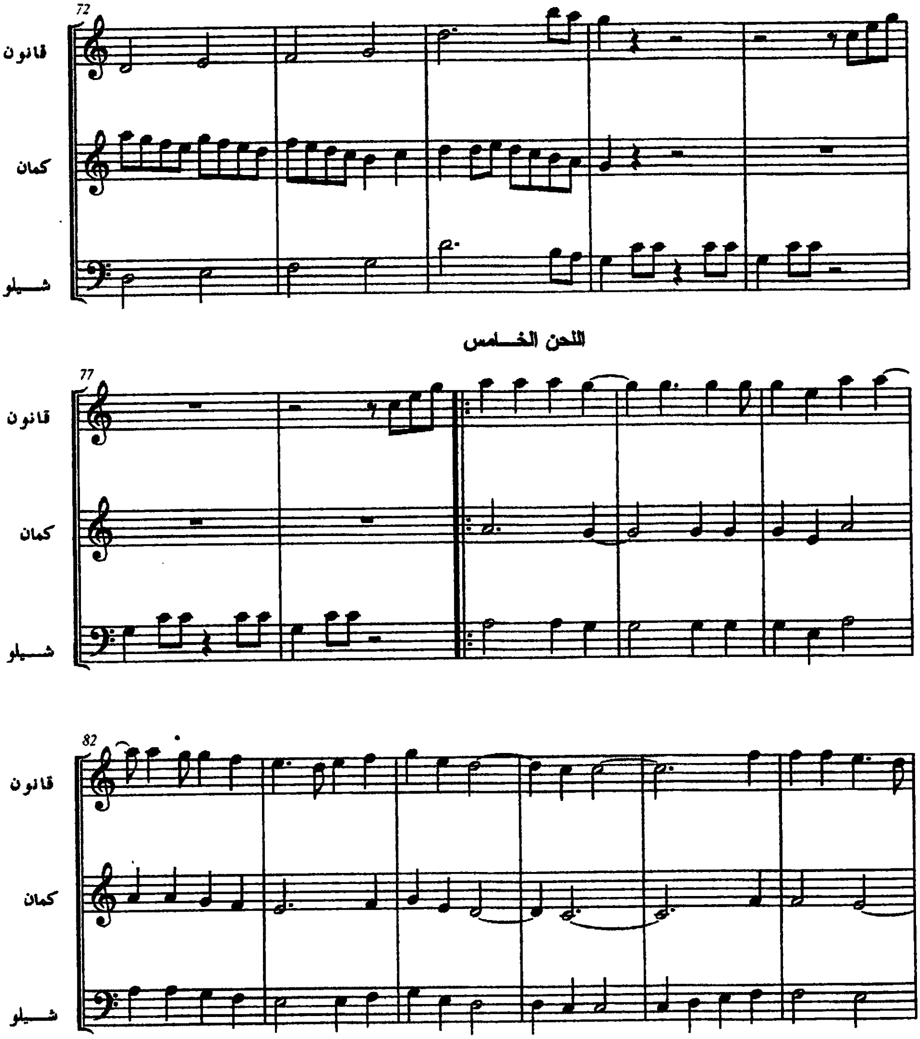

3
قانون
كمان
شيلو
اللحن الثالث

4



5





72
قانون
كمان
شيلو
اللحن الخامس
77
قانون
كمان
شيلو
82
قانون
كمان
شيلو

كتابات المستشرق الإنجليزي هنري جورج فارمر

مصادر مبدئية لتأريخ الموسيقا العربية

(دراسة تحليلية في المنهجية)

كتابات المستشرق الإنجليزي هنري جورج فارمر

مصادر مبدئية لتأريخ الموسيقا العربية

(دراسة تحليلية في المنهجية)

تمهيد

سيقوم الباحث في هذه الورقة بتتبع ما كتبه المستشرق الإنجليزي هنري جورج فارمر عن تاريخ الموسيقا العربية، وعلومها، ونظرياتها، ومخطوطاتها، وروادها من علماء، وفلاسفة، ومنظِّرين، وموسيقيين، وهل يمكن اعتبار هذه الكتابات مصادرا مبدئية لكتابة تاريخ الموسيقا العربية، المشروع الكبير الذي سيقوم به المجمع العربي للموسيقا مستقبلا. وسيتطرق الباحث، في ذات الوقت، للمنهجية العلمية التي اتَّبعها فارمر في بعض تلك الكتابات، وهل يمكن الاستفادة منها واستخدامها في هذا المشروع ؟

وقبل تتبع هذه الكتابات وتناولها بالوصف والتحليل، نقول: لا شك أن موضوع كتابة تاريخ الموسيقا العربية من الموضوعات العلمية الهامة والمُلحَّة في وقتنا الحاضر، وهي خطوة قد تكون تأخَّرت كثيرا، وكان يجب تنفيذها والقيام بها منذ انعقاد المؤتمر الأول للموسيقا العربية بمدينة القاهرة عام 1932 أو - على الأقل - منذ تأسيس المجمع العربي للموسيقا عام 1971 بمدينة طرابلس الليبية. ولقد علمتُ من صديقي أ. د. محمود قطاط عن وجود مشروع طُرح في ثمانينيات القرن الماضي، لكتابة تاريخ الموسيقا العربية في مجلدين ضخمين، كان سيقوم به المجلس الدولي للموسيقا - اليونسكو، وكان د. محمود قد تمَّ اختياره منسقا للمنطقة العربية، قبل أن يهتم المجمع العربي للموسيقا بهذا المشروع، ويزكي د. محمود في مهمته كمنسق، في اجتماع الدوحة عام 2011 ولكن الظروف، للأسف الشديد، حالت دون تنفيذ ذلك، في الوقت الذي نفَّذ فيه المجلس الدولي عددا من المجلدات الخاصة بمناطق أخرى من العالم. ولكن أن يبدأ المجمع في التفكير

والرغبة في القيام بهذه المهمة الآن وينفذها لاحقا، نراها خطوة كبيرة وهامة، وفي الاتجاه الصحيح، فلا شك أن تأتي متأخرا خير ألف مرة من أن لا تأتي أبدا.

وفي الحقيقة، إن أغلب ما كتبه العرب الأقدمون في الموسيقا وعلومها وفنونها المختلفة انحصر في مظاهر ومكوِّنات هذه الصناعة من: نصوص غنائية، وقوالب وصيغ، وألحان وأوزان، وتطبيقاتها العملية والفنية، وآلاتها وأدواتها المختلفة، وطرق صناعتها، والعزف عليها، وذكر روادها الكبار من علماء، وموسيقيين، ومغنيين، ولم تتطرق تلك الكتابات لتأريخ وتوثيق مسيرة هذه الصناعة بالتفصيل، ومراحل تطورها عبر العصور الماضية. وحتى تلك المصادر التي قد تكون تطرَّقت للجوانب التاريخية لم يكن القصد منها التأريخ الفعلي بما تعنيه الكلمة.

وبالرجوع لتلك الكتابات والدراسات المخطوطة المتوفرة، منذ عهد يونس الكاتب، مرورا بـ أبي الفرج الأصفهاني، نجد أن أغلبها قد تناول أعلام هذه الصناعة خلال صدر الدعوة الإسلامية، والعصرين الأموي، والعباسي، حيث تمَّ ذكر العشرات من أسماء المغنين، والمغنيات القيان، وما كانوا يقدمونه من فنون الغناء المُتقن في بلاط الخلفاء، والأمراء، وعلِّية القوم، وتفاصيل ذلك الغناء من حيث نصِّه الشعري، وأوزانه الإيقاعية، ومجرى أصابعه على دساتين الآلات الوترية المستعملة آنذاك. كما تطرَّقت لما كان يُصاحب جلسات السَّمر والطرب في القصور والدور من نوادر، وملح، وفكاهات، وأحداث ظريفة. كما نجد أن تلك الكتابات قد اهتمت كثيرا بذكر مدى الدعم المعنوي والمادي الذي كان الخلفاء والأمراء يقدمونه لأولئك الفنانين، ورعايتهم معنويا وماديا، وجزل العطايا المالية والهبات العينية لهم. ولعل في قصة زرياب وأستاذه اسحاق الموصلي، خير دليل على الغيرة ومحاولة الحصول على الحظوة عند الخليفة العبَّاسي هارون الرشيد إبَّان العصر الذهبي للموسيقا العربية.

وإلى جانب تلك الكتابات التي كان يغلب عليها الطابع الأدبي، كانت هناك العديد من الكتابات، والدراسات المتخصصة في علوم، وفنون الموسيقا الشرقية والعربية خلَّفها لنا

علماء وفلاسفة كبار مثل: بنو موسى شاكر، والكندي، والسَّرخسي، وثابت بن قره، وابن المنجم، وابن خرداذبه، والفارابي، وابن سينا، والأرموي، وابن غيبي، واللاذقي، وغيرهم، وهي كتابات علمية بحتة في أعمِّها الأغلب، ولا تعدُّ كتابات تاريخية متخصصة. وقد تكون هناك كتابات تؤرخ لفنون الموسيقا والغناء في تلك المراحل الزمنية والعصور السابقة، ولكنها لم تصل إلينا، وضاعت مع ما ضاع من ذلك الإرث العلمي الضخم المفقود منذ سقوط بغداد عام 1258، وسقوط غرناطه عام 1492.

ومن المعروف أنه بعد ضياع بغداد في الشرق، وبلاد الأندلس في الغرب، وضياع إرثهما العلمي، والفني الكبيرين، الذي قضى عليهما المغول، والفرنجة الحاقدون، والراغبون في محو أي أثر لتلك الحضارة، والثقافة، والفنون العربية الإسلامية الرائعة، من على وجه الأرض، كل ذلك أدَّى لدخول المنطقة العربية من شرقها إلى غربها في قرون طويلة من التخلف، والركود، والجهل، امتدت من أواخر القرن الخامس عشر الميلادي، وحتى أواخر القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر، أي إلى ما بعد الحملة الفرنسية على المنطقة، وبعد انفصال محمد علي الكبير بحكم مصر عن السلطنة العثمانية في الأستانه، حيث بدأت بوادر النهضة العلمية والفنية الحديثة في المنطقة العربية تأخذ طريقها للظهور.

وتزامن مع بوادر تلك النهضة: اهتمام العلماء الأوربيون بدراسة الموروث الفكري، والعلمي، والأدبي، والفني، للمنطقة العربية الممتدة من العراق، وبلاد الشام شرقا، وحتى الأقطار المغاربية، والأندلس غربا، وجنوبا بلاد العرب واليمن، حيث بدأت في الظهور مجموعة من الدراسات والأبحاث في علوم، وآداب، وفنون المنطقة، قام بها عدد من المستشرقين الأوربيون تزامنا مع اهتمامهم بالشرقين الأدنى والأقصى، وبالشعوب غير الأوربية، ولعل من أول تلك الدراسات في الظهور وأكثرها أهمية موسوعة كتاب **وصف مصر** الذي ألفه العلماء المتخصصون الذين رافقوا الحملة الفرنسية على المنطقة العربية بقيادة نابليون بونابرت في أواخر القرن الثامن عشر. كما بدأت تظهر كتابات المستشرقين الأوربيون عن الموسيقا الشرقية والعربية تزامنا مع ظهور علم الموسيقا المقارن، وعلم

الموسيقا العرقية الـ Ethnomusicology على يد روادهما الكبار، حيث ظهرت مجموعة من الكتابات والدراسات في البلدان الأوربية عن موسيقا المنطقة العربية، وكان من بين أولئك المستشرقين: سلڤادور دانييل، كيزِّفيتِّر، كولونجيت، هيربرت بري، هلمهولتز، دي أرلنجر، وفارمر ... وغيرهم كثير .

■ **هنري جورج فارمر**

موضوع هذه الدراسة، وهو مستشرق إنجليزي عاش خلال عقود النصف الأول من القرن العشرين، وهو اسم كبير في مجال دراسات وأبحاث الموسيقا العربية، أحبَّ هذه الموسيقا وبذل الكثير من الجهد والوقت في سبيل الكشف عن أسرار وخبايا تراثها المكتوب والمُدوَّن في مئات المخطوطات، والرسائل، والأبحاث العلمية، المحفوظة في مكتبات، ومتاحف، وقصور العديد من دول العالم شرقه، وغربه، إلى جانب تولِّيه، مهمة الدفاع بكل قوة عن دور هذه الموسيقا، وأثرها الواضح على الموسيقا الأوربية الغربيةخلال العصور الوسطى.

وُلد فارمر في مدينة بيرّ بإيرلندة في: 17.1.1882 وبدأ حياته الفنية في مدينة جلاسجو بإسكتلندا، عازفا على آلة الكلارينيت في فرق الموسيقا العسكرية، ثم أسس الأوركسترا السيمفوني بالمدينة عام 1918، وأشرف على المسرح الإمبراطوري فيها، وشارك في اللجنة الاستشارية الموسيقية لإذاعة البي بي سي [1]. و» كان لتكليف فارمر عام 1915، بترجمة كتاب**الموسيقا العربية** لـ سلڤادوردانييل [مدير كونسرفاتوار باريس]، إلى اللغة الإنجليزية، واكتشافه للاستنتاجات المتناقضة للباحثين [الأوربيين] في مجال الموسيقا العربية، دور كبير في جذب فارمر لدراسة اللغة العربية، والفارسية، والموسيقا الشرقية، والتعمق فيها، سعيا للموضوعية والحقيقة العلمية التاريخية « [2]. إلى جانب ذلك تابع دراساته العليا بقسم الدراسات الشرقية بجامعة جلاسجو وتحصل على درجة الماجستير عام 1923، [3]، كما تحصَّل على درجة الدكتوراه عام 1926، بأطروحة عنوانها: **تاريخ موسيقا العرب** [4].

« وبوصفه متخصصا، لا في موسيقا الشرق الأوسط فحسب، بل في الموسيقا العسكرية أيضا، والموسيقا الاسكتلندية، فقد حاز فارمر على مِنَح متعددة وحظي بجوائز أكاديمية »[5]، ساعدته كثيرا على مواصلة أبحاثه ودراساته في هذا المجال، وعلى تنقله باحثا عن ضالته في مخطوط، أو مرجع، أو أيقونة، في المكتبات، والقصور، والمتاحف، قد يساعده في مجال بحثه ودراساته. وقد تنوَّعت وتعددت اهتماماته العلمية في دراسة وبحث جميع ما وقع في يده من كتابات، ورسائل، وأبحاث مخطوطة، أو مطبوعة، تحمل عناوينا موسيقية واضحة، أو غير ذلك.

وهو يقول في هذا الصدد: « لم أكن محتاجا إلى الاطلاع على جميع فهارس المكتبات فحسب، بل اضطررتُ أيضا إلى العناية بقراءة المخطوطات نفسها، لأن العنوان وحده لا يكفي للتعريف بمحتوياتها. فقد كان العرب المغرمون بالرفعة والعظمة، يُسمُّون كتبهم في كثير من الأحيان بأسماء يغلب عليها السَّجع، ولا تُعنى إلَّا بالتوافق الصوتي، فمَنْ، مثلا يظنُّ أن [مخطوط] **مسالك الأبصار في ممالك الأمصار**، لـ ابن فضل الله العمري يتناول الموسيقا ؟ »[6]. ويُضيف فارمر: « بل [حتى] الكتب المقصورة على الموسيقا ليست لها عناوين واضحة، على حين توجد كتب أخرى يدل عنوانها على اتصالها بالموسيقا، وهي مجرد ثرثرة عن تاريخ هذا الفن وبعض أخبار الفنانين »[7].

وبعد أن استكمل فارمر دراساته الأكاديمية، تفرَّغ للبحث العلمي متخصصا في تاريخ الموسيقا العربية والشرقية، وقام بنشر العديد من المقالات، والدراسات في المجلات العلمية الفصلية المتخصصة، ونشر وأصدر العديد من الكتب بدأها بكتاب: **مخطوطات الموسيقا العربية في مكتبة بودليان**، عام 1926، وهو عبارة عن قائمة وصفية مُبوَّبة احتوت على مجموعة من الصور التوضيحية للآلات الموسيقية، توالى بعدها نشر مجموعة من الكتب، والأبحاث، والمقالات، والرسائل، نورد فيما يلي ترجمة لعناوينها مُرتَّبة حسب تواريخ نشرها وصدورها، نقلا عن مواقع إليكترونية بالشبكة العنكبوتية:

أولا الكتب:

1 . **تأثير الموسيقا العربية على الموسيقا النظرية،** عام 1925 .

2. **تاريخ الموسيقا العربية حتى القرن الثالث عشر،** عام 1929 .

3. **حقائق تاريخية عن التأثير الموسيقي العربي،** عام 1930 .

4. **أرغن القدامى من المصادر الشرقية: عبريه، وسريانيه، وعربيه،** عام 1931 .

5. **دراسات في آلات الموسيقا الشرقية،** عام 1939 .

6. **مصادر الموسيقا العربية،** شرح ببليوغرافي مُرتَّب زمنيا لمخطوطات الموسيقا العربية التي تعاملت مع التاريخ، والنظرية، والتطبيق، عام 1940 .

7. **دراسة للموسيقا والموسيقيين في كتاب ألف ليله وليله،** عام 1945 .

8. **أسماء الأصوات في كتاب الأغاني الكبير،** عام 1955 .

9. **علوم الموسيقا في كتاب إحصاء العلوم،** عام 1959 .

10 . **كتابات الفارابي العربية - اللاتينية في الموسيقا في كتاب إحصاء العلوم،** عام 1965.

ثانيا المقالات والرسائل:

1 . **التأثير الموسيقي من المصادر العربية،** عام 1925 .

2. **رسائل الموسيقا الإغريقية المترجمة في المصادر العربية،** عام 1930 .

3. **أطياف، مناقشة ما ورد في الفهارس الموسيقية العربية،** عام 1946 .

4. **ما أورده عبد القادر ابن غيبي عن الآلات الموسيقية،** عام 1962 .

ونظرا لكبر حجم ما خلَّفه فارمر من مقالات، وكتب عن الموسيقا العربية، فإننا سنركز في هذه الورقة البحثية على كتابين اثنين، واعتبارهما عينة نموذجية لتلك الكتابات والدراسات، وهما : **مصادر الموسيقا العربية، والموسيقا والغناء في ألف ليلة وليلة.** والكتابان من ترجمة العالم المصري حسين نصّار، وهو أيضا مترجم كتاب فارمر: **تاريخ الموسيقا**

العربية حتى القرن الثالث عشر، من نشر مكتبة مصر، القاهرة، 1956، وكان ميخائيل جرجيس فتح الله المحامي، قد نشر ترجمة ثانية لهذا الكتاب، صدر عن دار مكتبة الحياة، بيروت، د. ت.

وطُبع الكتاب الأول: ثلاث طبعات، كانت الأولى عام 1957، والثانية عام 1989، والثالثة عام 2010، وجميعها من إصدار ونشر الهيئة المصرية العامة للكتاب، بالقاهرة. وصدرت الطبعة الأولى للكتاب الثاني: عن دار الفكر الحديث للطباعة والنشر بالقاهرة، بدون تاريخ نشر. وقبل مناقشة ما ورد بالكتابين المذكورين، وتتبع المنهجية العلمية التي اتبعها فارمر في تأليفهما، سنتحدث قليلا عن مشاركة فارمر في مؤتمر الموسيقا العربية الأول الذي عُقد بالقاهرة عام 1932، لعلاقته الوثيقة بموضوع هذه الورقة:

فارمر والمؤتمر الأول للموسيقا العربية

كان فارمر على رأس ثُلة من علماء الموسيقا العرب، والأوربيين، والأتراك، الذين شاركوا بدعوة من الحكومة المصرية، في أول مؤتمر دولي يُعقد بالقاهرة لدراسة وبحث وتنظيم وتطوير الموسيقا العربية، وكُلِّف فارمر برئاسة لجنة التاريخ والمخطوطات، وهي إحدى اللجان التي شكَّلها المؤتمر لدراسة محاوره السَّبعة، وكلَّفها بتقديم تقرير عام في نهاية أعمالها. وتكونت اللجنة من: فارمر رئيسا، وإلى جانبه محمد كامل حجاج أفندي سكرتيرا، وكل من: البارون كارا دي ڤو، والبارون دي أرلنجر، من فرنسا، والسيد حسني عبد الوهاب حاكم المهدية من تونس، ومن برلين: د. لخمان، و د. وولف، ومن ڤيينَّا البروفيسور فيللز، ومن إيطاليا: البروفيسور زامبيري، والكولونيل بينزينتي، ومن إسبانيا السينيور سالازار [8]. ويذكر فارمر أن البارون دي أرلنجي، والدكتور لاخمان، لم يتمكنا من الحضور والمشاركة « في أعمال هذه اللجنة، ولهذا فلم يكن من بين أعضاء اللجنة متخصص لمناقشة الجانب العربي التقني، باستثناء البارون كارا دي ڤو، واثنين من العلماء العرب [لم يذكر فارمر أسميهما]، ولذا فقد وقع على عاتقي عبء كتابة كل أجزاء التقرير ... [عن] تاريخ السلم العربي » [9].

ولعله من المفيد ذكر المحاور التي قامت اللجنة بدراستها في اجتماعاتها التي استغرقت أسبوعين كاملين بمقر المؤتمر بمعهد فؤاد الأول للموسيقا الشرقية بشارع رمسيس بالقاهرة، وكانت المحاور الستة كما يلي:

1. إحصاء المؤلفات الغربية والشرقية التي تبحث في تاريخ الموسيقا العربية.

2. ما خير وسيلة لتشجيع نشر المؤلفات العلمية باللغة العربية عن الحلقات [العصور] المختلفة لتاريخ الموسيقا العربية ؟.

3. إعداد تقرير يشمل تاريخ السلم الموسيقي العربي، وتطوراته في العصور المختلفة.

4. إحصاء أهم المخطوطات العربية التي تبحث في الموسيقا، مع بيان ما نُشر منها، وما تُرجم إلى لغة أخرى مع تعليق أو شرح.

5. ما هي المخطوطات التي لم يتم نشرها، وكيفية وسائل طبعها ؟.

6. إلى أي مدى يمكن أن تستفيد البلاد العربية من نشر هذه المخطوطات؟[10].

وأثناء اجتماعات اللجنة، قام أعضاء مكلفون منها بزيارة دار الكتب المصرية، ودار الآثار العربية، والمتحف المصري، لمراجعة ما يوجد بها من مخطوطات، ولوحات، وأيقونات خاصة بالموسيقا العربية، إلى جانب الاطلاع على ما وُجد منها بمعهد الموسيقا الشرقية بالقاهرة. وبعد جلسات متوالية، ونقاشات مستفيضة جادَّة، قدَّمت اللجنة تقريرها الشامل في الاجتماع العام الختامي للمؤتمر، وقد احتوى على إجابات عن الأسئلة التي وردت في المحاور الستة، التي وضعتها اللجنة في خطة عملها، واحتوى أيضا على مجموعة من التوصيات والاقتراحات الهامة التي قد تُساهم في كتابة تاريخ الموسيقا العربية، وجمع، وتحقيق، ونشر مخطوطاتها المنتشرة في شتى أنحاء العالم. كما قامت اللجنة بكتابة ثبت قصير بعناوين مصادر الموسيقا العربية « عُرض في الجلسة العامة للمؤتمر، ولكنه لم يُنشر للأسف »[11]، وهذا ما جعل فارمر يفكر فيما بعد في إصدار كتاب **مصادر الموسيقا العربية** عام 1940.

وبعد هذا التمهيد الموجز، نبدأ في مراجعة ما ورد في الكتابين اللذين اخترناهما

كعينة بحث لكتابات فارمر عن الموسيقا العربية، وعن المنهجية التي اتبعها، ومدى امكانية الاستفادة منها ﬞ كتابة تاريخ الموسيقا العربية ﬞ وقتنا الحاضر. ويرجع سبب اختيار هذين الكتابين إلى: أهمية الكتاب الأول بأنه دراسة علمية توثيقية لمئات الكتابات، والرسائل، والمقالات المخطوطة، ﬞ موضوع الموسيقا العربية، وبيان أماكن وجود أصولها، أو صور منها، والثاني: اتجاه فارمر للبحث عن معلومات علمية، وتاريخية، واجتماعية، ومصطلحات، وآلات وأدوات موسيقية، ﬞ كتاب قصص شعبي تراثي، يغلب عليه الجانب الخيالي الأسطوري. ومن يطلع على هذا الكتاب، ستصيبه الدهشة لضخامة حجم المعلومات الموسيقية التي توصَّل إليها واستخلصها ﬞ دراسته.

■ الكتاب الأول:

مصادر الموسيقا العربية

أصدر فارمر هذا الكتاب عام 1940، وإن كان قد أتمَّ محاولة صغيرة شبيهة به من قبل، حين وصف المخطوطات الموسيقية العربية في مكتبة بودليان [نشره عام 1926م]، فهو إذن ثمرة دراسات طويلة وجدِّية، قضاها هذا المؤلف باحثا عن كل ما يتصل بهذا الفن الذي يعنى به، وقد ظهر أثر ذلك فيه [الكتاب]، فهو حاوٍ شامل، لا يشعر المرء فيه بنقص »[12]. وكان هدف فارمر من نشر هذا الكتاب تقديم ثبت كامل للكتب، والدراسات، والرسائل العلمية، التي كتبها وألَّفها العلماء، والفلاسفة، والأدباء، والموسيقيون العرب وغيرهم، خلال القرون الماضية.

ويقول فارمر في مقدمة كتابه هذا: « أصبحت الحاجة الملحة إلى أثبات الكتب الجامعة في هذه الأيام [بداية العقد الخامس من القرن الماضي]، من الضرورات المطلقة المُلحَّة للمشتغلين بجميع ميادين البحث. فقد كان الباحثون في الماضي مضطرين إلى إنفاق قدر كبير من وقتهم في التعرف على موطن [مكان وجود] أبحاثهم قبل الشروع في إقرار الأسس التي يقيمون عليها بناء تاما كاملا، وكان هذا الجهد الكبير يذهب سُدىً في غالب الأحيان. وذلك ما صادفْتهُ بنفسي في الأعوام الأولى من بحثي في تاريخ الموسيقا العربية، ولذلك أشعر أنه من الواجب علي أن أمهِّد السبيل أمام غيري من الباحثين، الذين قد يقتفون آثاري، بعرض هذا الثبت أمام عيونهم »[13].

وعن أهمية هذا الكتاب يقول المترجم أن: « هذا اللون من الكتب له أهميته الكبيرة، إذ أنه الخطوة الأولى التي لابد منها قبل القيام بأي دراسة في أي فن، أو علم، وبغيرها لا تكون دراسة مستندة إلى دعامة متينة، ولا مكتملة الجوانب، ولكنه – مع هذه الأهمية – لون عزيز في مكتبتنا العربية، فليست لدينا أثبات كاملة شاملة في ألوان ثقافتنا المختلفة. ولهذا السبب يُعتبر هذا الكتاب فريدا »[14].

تفصيلات الكتاب

1. عنوان الكتاب في لغته الأصلية: The Sources of Arabian Music، يتكون من واحد وسبعين صفحة، بينما جاءت الترجمة العربية في مائة وثلاث وسبعون صفحة من الحجم المتوسط، شمل الكتاب ذكر مصادر الموسيقا العربية التي كُتبت في النظرية، والتطبيق، والتاريخ، في فترة زمنية تمتد من منتصف القرن الثامن الميلادي إلى القرن السابع عشر، وكان فارمر قد رتَّب كتابه وقسَّمه فصولا حسب سني وفاة المؤلفين، وقد جعلها حسب التقويم الميلادي، ولكن المترجم رأى أن يذكر إلى جانب كل سنة ميلادية ما يوافقها في التقويم الهجري، وقسَّم المترجم الكتاب إلى فصول وفقا لهذا التقويم. كما رجع إلى المراجع الأصلية التي استقى منها فارمر معلوماته، فوجد بعض الخلافات الطفيفة، بينه وبين ما ورد في تلك المراجع، فاثبتها المترجم في ذيول صفحات الكتاب، مميزا لها بالحرف الأول من أسمه: ح [15].

2. بدأ المؤلف كتابه بمقدمة ورد فيها: « رتَّبتُ هذا الثبت ترتيبا زمنيا، جمعتُ المؤلفين في قرون باعتبار تواريخ وفاتهم ... ووصفتُ كل رسالة وصفا موجزا حتى يستطيع كل باحث أن يشعر بمدى أهميتها له. وإذا كان المخطوط موجودا، حددتُ موضعه بالضبط مع بعض الأخبار الأخرى المساعدة. فإذا كان قد ضاع أو لم يُوصف لنا أي وصف، اكتفيتُ بذكر الموضع الذي ذكر عنوانه. وإذا كان النص مطبوعا، أو مترجما إلى لغة أخرى دوَّنتُ عنوانه، وموضعهُ، وتاريخ طبعه بكل عناية « [16].

3. أوْردَ أيضا في المقدمة أنه يمكن: « تقسيم تاريخ الموسيقا العربية إلى أربعة مذاهب [مدارس، أو مراحل] واضحة دون الإخلال بشيء، وهي: (1) المدرسة العربية القديمة، (2) شُرَّاح المدرسة الإغريقية، (3) المدرسة المنهجية، (4) المدرسة الحديثة. ولن يتناول هذا الثبت غير المدارس الثلاث الأولى، وقد انتهيتُ به إلى عام 1700، أولا لقلة الكُتَّاب النظريين بعد هذه السنة، وثانيا لأن المدرسة الحديثة بدأت في الظهور بعد ذلك بقليل. ولكن يجب أن نتذكر أن هذا التقسيم ليس مطلقا ولا ثابتا، لأننا نجد في كثير

من الحالات نظرية إحدى المدارس القديمة لا تزال حيَّة حتى بعد انقضاء أجلها [17].

4. ذكر في بداية الكتاب: رموز المختصرات الخاصة بالمكتبات التي وُجدت بها المصادر، والتي بلغ عددها ثمانية وعشرون مكتبة، وذكر رموز الكتب والمجلات الدورية التي بلغ عددها خمسة وعشرون كتابا ومجلة. كما ذكر رموزا أخرى خاصة ببعض التعريفات مثل: الأدب، والتصوف، والترجمة، والفنون الجميلة، وغيرها ...

5. بعد الانتهاء من المقدمة، بدأ فارمر في ذكر عناوين مصادر القرن الثامن الميلادي – الثاني الهجري – متبعا الطريقة التالية مبتدئا بيونس الكاتب:

- يونس الكاتب – يونس بن سليمان الكاتب. [اسم المؤلف].
- المتوفى حوالي 765 - 148هـ.
- (1) كتاب في الأغاني. [عنوان الكتاب مسبوقا برقم متسلسل].
- [معلومات عن الكتاب]: « على الرغم من عدم اشتمال هذه المجموعة الأولى للأغاني على أي موسيقا، كانت تُشير إلى أصبع كل أغنية وإيقاعها، مع بعض التفاصيل التاريخية وأخبار المؤلفين وكانت من المصادر التي استقى منها من جاء بعد ذلك من الكُتّاب. أنظر أرقام: 7 و 11 وما بعدها، 32 وما بعدها، 56 وغيرها » [18]. [يقصد بذلك أرقام كتب وردت في الصفحات التالية فيما بعد، اعتمد فيها مؤلفوها على ما كتب يونس الكاتب].
- خط: ض، [خط: مخطوط، ض: ضائع].
- مو: غ 4: 114–115. [المقصود: مو: موضع ذكره، غ: الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني، 4: المجلد الرابع، صفحة 114–115]. يستمر فارمر في تطبيق هذه الطريقة، التي اتبعها في ذكر مصادره، البالغة 326 عنوانا، مرتبة حسب تسلسلها الزمني، حتى صفحة 123 من الترجمة.

6. أورد في صفحة 124 عدد ثمانية تواريخ غير يقينية خاصة ببعض الكتب المخطوطة

قبل القرن الحادي عشر الهجري – السابع عشر الميلادي.

7. أورد في صفحتي 125 – 126 قائمة احتوت على أرقام المخطوطات [الأصلية] وصور المخطوطات الفوتوغرافية التي كانت في حيازته في ذلك الوقت، والتي بلغ عددها سبعة وأربعون مخطوطة، والتي ستوضع في النهاية بمكتبة جامعة جلاسجو. وردت المخطوطات في هذا الجدول طبقا لأرقام تسجيلها في المكتبات حسب الرموز التي وردت في الصفحات: 15–18، في بداية الكتاب.

8. أورد من صفحة 128 إلى 172 مجموعة من الفهارس تتكون من:

أ - من 128 إلى 154 : فهرس ألف بائي للكُتّاب.

ب – من 154 إلى 157 : فهرس للمترجمين.

ج – من 157 إلى 158 : فهرس كتب مجهولة المؤلفين.

د - من صفحة 159 إلى 172 : فهرس مصنف لموضوعات الكتاب.

9. ورد في النصف العلوي لصفحة 173 : محتويات الكتاب ورقم صفحات ورودها، وفي نصفها السفلي: أورد مصادر الصور مسبوقة بما يلي: « أرغب في الثناء على كرم المشرفين على المتحف البريطاني، ومكتبة بودليان، ودار الكتب المصرية بالقاهرة، ومكتبة طوب قبو سراي بالأستانة، لسماحهم لي باستخدام ما لديهم من صور في هذا المجلد:

1. صورة: البوق، والنقارتين مكتبة بودليان، فاتحة الكتاب. [هذه الصورة لم ترد في الترجمة].

2. صور: الناي، والطنبور، والشقيفات مكتبة بودليان، صفحة، 37.

3. صور: الطار، والمزمار، والعود، المتحف البريطاني، صفحة، 58.

4. صورة: الشاهرود، دار الكتب المصرية بالقاهرة، صفحة، 80.

5. صورة: الجنك، دار الكتب المصرية بالقاهرة، صفحة، 92.

6. صور: الشعيبية، والكمانجه، والقانون، مكتبة طوب قبو سراي بالأستانة، صفحة، 113 » [19]. الرقم الصحيح هو 114 وليس كما ورد هنا.

■ **الكتاب الثاني:**

الموسيقا والغناء في ألف ليلة وليلة

قبل متابعة ما ورد في هذا الكتاب بالتفصيل، أودُّ الإشارة لموضوع له علاقة بالأمانة العلمية، والأخلاقية، وحقوق الملكية الأدبية، والفكرية، وأنه من واجبي كباحث عن الحقيقة، التطرق لهذا الموضوع العلمي الهام. حيث وجدتُ ترجمة ثانية لهذا الكتاب قامت بها: أماني المنياوي، وردت في المجلد الأول من كتاب: **دراسات في الموسيقا الشرقية**، تأليف: هنري جورج فارمر، جمع وإعداد: أيكهارد نويباور، مراجعة: د. إيزيس فتح الله، منشورات: المشروع القومي للترجمة، رقم مسلسل: 876، القاهرة: 2005. الكتاب الأصلي ترجمةً باللغة الألمانية عن كتابات فارمر الصادرة باللغة الإنجليزية قام بها نويباور، أي أن الترجمة العربية التي قامت بها المنياوي كانت من اللغة الألمانية، وقد ورد الجزء الخاص بألف ليلة وليلة في الصفحات من: 67 إلى: 138 من هذا المجلد الضخم، الذي احتوى على مجموعة كبيرة من أعمال فارمر الصادرة، والمنشورة، عن الموسيقا العربية، والشرقية، خلال عقود مضت. وقد وضعت المترجمة العنوان التالي للكتاب: **الأغاني في الليالي العربية**، وهو يختلف عن العنوان الذي وضعه حسين نصَّار: **الموسيقا والغناء في ألف ليلة وليلة**. والغريب في الأمر أن المترجمة قامت - بكل جرأة – بنقل النص الذي ترجمه حسين نصَّار، ووضعته في هذا الجزء من المجلد، ولم تُشر لذلك، لا من قريب ولا من بعيد، وهذا، بلا شك، يُعدُّ سطوا وسرقة علمية يُعاقب عليها قانون حقوق الملكية الأدبية والفكرية.

والغريب أيضا، أن مُراجِع الكتاب لم ينتبه لهذا النقل الحرفي لنص حسين نصَّار المُعتدى عليه. وسأورد فيما يلي نموذجا لمحاولات المُترجِمة تغطية نقلها الحرفي بتغيير كلمة أو كلمتين هنا، أو هناك فقط، ثم تُورد النص كاملا كما هو، وهذا النموذج منقول من الصفحة الأولى من تمهيد الكتاب:

ترجمة حسين نصّار:

تمهيد

اهتك ستور الشك بالسؤال

(مثل عربي)

هذه الدراسة للموسيقى في « الليالي العربية » ذلك الاسم الذي اشتهرت به « ألف ليلة وليلة » فيها بعض القسوة . ونستطيع أن نغتفر هذه القسوة لأنها في الغالب مفتاح الحق . ولهذا السبب كتبتُ المثل السابق في صدر الكلام .

وقد احتجب الموضوع طويلا دون شك، ولم يظهر أحد اهتماما به حتى الآن . وما طبع عنه كان منحرفا عن الصواب إذا لم يخطئ صراحة، كما أحدثت المقالات المنشورة في المجلات الدورية عن هذا الموضوع تأثيرا غير صحيح عن موسيقا « الليالي » وموسيقييها . ولم يخطئ الكُتّاب وحدهم بطريقتهم المتقلبة الهوائية، إذ سايرهم جماعة من مصوري أحسن ترجمات « الليالي » في جنوح « رومانتيكيتهم » . وصوروا معظم الأشخاص . وخاصة الموسيقيين في أوضاع « إفرنجية » صريحة، كانت مصدرا لمتعة الشرقيين، إذا لم تسئ إليهم . ولا يوجد في طبعات « الليالي » التي لا يمكن حصرها في اللغات الكثيرة شرح يختص بالموسيقا أي اختصاص اللهم إلا في طبعة لين الواضحة، ذلك الرجل الذي يجب أن تفخر به هذه البلاد، على الرغم من احترامها المفرط لرجال غير جديرين بذلك وراء هذه الشواطئ .

ترجمة أماني المنياوي :

تمهيد

اهتك ستور الشك بالسؤال

(مثل عربي)

هذه الدراسة للموسيقى في « الليالي العربية » ذلك الاسم الذي اشتهرت به « ألف ليلة وليلة » فيها بعض القسوة، ونستطيع أن نغتفر هذه القسوة لأنها في الغالب مفتاح الحق . ولهذا السبب كتبت المثل السابق في كمقدمة لكلامي . [يوجد عيب في التركيب هنا ؟].

ولم يظهر أحد من العلماء أي اهتمام بهذا الموضوع حتى الآن، وأما ما نشر منه فكان منحرفا عن الصواب إذا لم يخطئ صراحة.

أما المقالات المنشورة في المجالات [المجلات] الدورية عن هذا الموضوع قدأحدثت تأثيرا غير صحيح عن موسيقى « الليالي » وموسيقييها . ولم يخطئ الكُتّاب وحدهم بطريقتهم المتقلبة الهوائية، إذ سايرهم جماعة من مصوري أحسن ترجمات « الليالي » في جموح « رومانتيكيتهم »، وصوروا معظم الأشخاص، وخاصة الموسيقيين، في أوضاع غير لائقة [حذفت كلمة صريحة من ترجمة نصّار، وغيَّرت كلمة إفرنجية إلى غير لائقة ؟!]، كانت مصدرا لمتعة الشرقيين، إذا لم تسئ إليهم .

ولا يوجد في طبعات « الليالي » التي لا يمكن حصرها في اللغات الكثيرة شرح يختص بالموسيقى أي اختصاص، اللهم إلا في طبعة (لين) [لا وجود للقوسين في ترجمة نصّار] الواضحة، ذلك الرجل الذي يجب أن تفخر به هذه البلاد، على الرغم من احترامها المفرط لرجال غير جديري بذلك وراء هذه الشواطئ .

وقامت المترجمة بنقل الصفحة الثانية من التمهيد كاملة كما هي حرفيا ولم يتم تغيير إلا هذه الكلمات التي وردت في ترجمة نصار: **ليس كل ذلك إلا سخافات**، استبدلتها

المترجمة بـ: <u>وكل ذلك يشكل عدم دقة</u>. وهكذا يستمر هذا النقل الحرفي المتكرر والمستمر حتى آخر كلمة في الكتاب، بذات الأسلوب والطريقة المتمثلة في تغيير كلمة هنا، أو هناك، للتغطية على عملية النقل الحرفي للكتاب. وبعد اطلاعي على هذه الترجمة، اتضح لي أن حسين نصَّار أغفل ترجمة: الإهداء، والمقدمة التي وضعها فارمر لكتابه، كما أغفل ذكر فهرس المحتويات، وعدد من صور الآلات والمدونات الموسيقية.

ولستُ أدري ما سبب ذلك الإغفال، هل هو غياب ونقص هذه المواد من النسخة الإنجليزية الأصلية التي اعتمد عليها نصَّار في ترجمته؟ أو أنه أغفلها عمدا لسبب هو يعلمه؟ أم أن هناك أسبابا أخرى لا ندركها الآن؟ وقد تكون هذه نقطة تُحسب للمنياوي، لأنها أوردتها ولم تغفلها. ويقول فارمر في مقدمته – التي أغفلها نصَّار – متحدثا عن سبب اتجاهه للبحث عن الموسيقا والغناء في الليالي:

« إلى الراحل سير (دنيسون روس 187–1940) – (E. Denison Ross،) الذي أُدين له باقتراحه علي لأدرس القطع التقنية [ذات العلاقة بالموسيقا والغناء] من كتاب ألف ليلة وليلة، لأنها كانت على حد قوله غير واضحة له في النسخة العربية. وقد حدث هذا عام 1931، عندما أقام المؤتمر الثامن عشر للمستشرقين The Huis ter Duin مأدبة رسمية في نوردويجك بهولندا. وكنا نتحدث مصادفة في إحدى الأمسيات الباردة عن الليالي [ألف ليلة وليلة]، وعرض علي [سير دنيسون] أن أزيح النقاب عن المصطلحات الموسيقية بها، وأتذكر ابتسامته عندما حذرته من مصير من حاولوا أن يبحثوا في هذه القصص المضحكة. [هل يقصد المسلية؟]. وفي طريق عودتي لإسكتلندا، بدأتُ في قراءة النصوص والترجمات المختلفة لليالي، وأدركتُ أن بها ما هو أكثر متعة من المصطلحات الموسيقية. ولشدة أسفي لم يعش السير دنيسون ليرى النقاط الموسيقية الكثيرة التي أعددتها كأساس لهذه الدراسة، وكانت وفاته هي سبب تذكري لمشروعي الذي أهملته » [20].

وأنا، بدوري كباحث، لا أخفيكم دهشتي واستغرابي الشديدين، من اتجاه فارمر لدراسة الموسيقا والغناء في كتاب **ألف ليلة وليلة**، الذي يُعدِّه كثير من المثقفين والقراء العرب،

وحتى علمائهم وعقلائهم، من الكتب الصفراء التي لا يجب قراءتها، أو حتى اقتنائها، لما تحويه من إساءة أدب لذكرها بعض المواقف الفاضحة الساخنة التي وردت في عدد من قصص الليالي المسلية. وأذكر أنه في مراحل زمنية سابقة كان هناك اتجاها قويا لمنع إعادة طبع ونشر هذا الكتاب، وتداوله بين الناس. ولا أعتقد أيضا، أن أحدا من الباحثين والدارسين العرب، على مر العقود الماضية، قد فكَّر جدِّيا في دراسة الليالي كمصدر لأي معلومات ذات قيمة علمية موثوقة في تاريخ الموسيقا العربية؟! ولكن فارمر، كمستشرق عالم، وباحث جاد، في هذا المجال، انتبه لأهمية هذا الكتاب، خاصة بعد ملاحظة صديقه السِّير دينسون، وبدأ عمله الدؤوب في تنفيذ هذه الدراسة القيمة – برغم صغر حجمها – فهي لم تتجاوز الأربعة وستون صفحة في نسخة نصَّار، وواحد وسبعون صفحة في نسخة المنياوي. (اعتمد الباحث على النسختين معا في تناول هذا الكتاب). وقد اطلع فارمر على عديد النسخ العربية والنسخ المترجمة لليالي، فمن النسخ العربية يذكر: نسخة كلكتا، وبيروت، وبولاق، ومن الترجمات باللغات الأجنبية اعتمد على ترجمات: لين، وفيلوتو، وكيسِّيفتر، وجلاَّند، ومـاردوس، وفون همَّر، وفيل، وباين، وبرتون، وفيتس. ويقول أنه اعتمد بشكل كبير على نسخة كلكتا، وعلى ترجمة برتون[21].

● **تفصيلات الكتاب**

1 . عنوان الكتاب في لغته الأصلية :

The Minstrelsy of « The Arabian Nights « a study of Music & Musicians in the Arabic « Alf Laila wa Laila

ترجمة العنوان: **مغنو وموسيقيو الليالي العربية، دراسة عن الموسيقا والموسيقيين في ألف ليلة وليلة العربية.** أصدر فارمر هذا الكتاب عام 1945، بعد أن نشره كمقالة في مجلة الجمعية الآسيوية الملكية عام 1944. وكما ورد في بعض القواميس فإن كلمة Minstrelsy التي جاءت في بداية عنوان الكتاب تعني: مُغنّي، أو موسيقي، أو شاعر، أو ما يؤديه المغني الجوال من قصائد وأغاني بمصاحبة العزف على الهارب أو العود.

2. يحتوي الكتاب على مقدمة، وتمهيد، وخمسة فصول، وخاتمة. إلى جانب احتوائه على مجموعة من المدوَّنات، والأشكال، وصور توضيحية للآلات الموسيقية. وفيما يلي تفصيل موجز لما ورد في هذه الفصول الخمسة:

- **الفصل الأول:** تناول موقف الإسلام من الموسيقا، وآراء العلماء المسلمون في هذا الخصوص، بين مؤيد للسماع وبين معارض بشدة له. كما تطرَّق لأهمية الموسيقا والغناء في المجتمع العربي الإسلامي في العصر الذي كُتبت فيه الليالي. وفي هذا المعنى يقتبس من قصة علاء الدين أبو الشامات مثلاً عربياً مفاده: السَّماع لقوم كالغذاء، ولقوم كالدواء، ولقوم كالمروحة. " فقد كانت الموسيقا غذاءً للصوفي والدرويش إذ تؤازره في أذكاره ... [و] كانت دواءً، وذلك يرجع للحقيقة القائلة بأن الفن له مكانة بين طرق العلاج. ولم يعتبروا تأثير الموسيقا المُسكِّن المُلطِّف في العقل ذا قوة شافية فحسب، بل تمكنوا أيضا بنظرية ترتبط فيها الرياضة بالفلك والموسيقا في نظام معقد ليحدث الشفاء تبعا لبعض النسب المعينة. وقد نفَّذت المستشفيات ذلك النظام واتبعته. ولكننا سنرى الجمهور الأكبر يعتبر الموسيقا منعشة كالمروحة في اليوم الحار، وإن كانت في العادة تُصاحب الخمر والنساء عند الشباب اللاهي، كما يظهر ذلك في الليالي وكما تؤيد ذلك القصص والأشعار تأييدا كبيرا "[22]. كما ورد في هذا الفصل ذكر للملاهي، والسَّماع، والقيان، والقصيدة، والقطعة، والنتفة: التي تعتبر قطعة موسيقية مثلها في ذلك مثل النوبة التي تضم الموسيقا الآلية والهوائية.

- **الفصل الثاني:** تناول تأثير الموسيقا في المستمع العربي، وقد صدَّر فارمر هذا الفصل بمثل عربي مفاده: سماع الغناء برشام حاد، ويبتدئ هذا الفصل بقوله: « كانت أعظم صفة يُمدح بها الفنان العربي هي تشبيه موسيقاه بمزامير النبي داود، وكانت العبارة الجارية على الألسن في ألف ليلة وليلة هي: صوته يشبه مزامير داود، وأنها لعبارة تبين مدى تقديرهم لتلك المزامير. وكانت العبارة الثانية

التي يُمدح بها المغنون تشبيه غنائهم بالتغريد، وأن روعته تُوقف الطير في السماء ... وشاعت عبارة: يقتل طربا في صدد الكلام عن الموسيقا في الأدب العربي، وليس الموت عند سماع الموسيقا بنادر في القصص العربية، ولقد وقع فعلا في ألف ليلة وليلة، في حكاية البائسين الثلاثة ... أما الإغماء فكثير، وقد ظهر في حكايتي: عُشَّاق المدينة، ومُفلس بغداد »[23]. كما أورد في هذا الفصل جدولا يضمالرباعية المجتمعة المتكونة من أوتار العود، والعناصر، والأمزجة، والكواكب والأبراج، والروائح، مقتبسا من حكاية ابي الحسن وجاريته تودُّد في حديث يسمح « لنا برسم تخطيط يبين ارتباط الموسيقا بالأمور الكونية ارتباطا ثابتا غير متغير»[24].

- **الفصل الثالث:** تناول الموسيقيين في ألف ليلة وليلة، وقد صدَّره بمثل مفاده: عاشر المُصلِّي تُصلِّ، وعاشر المُغَنِّي تُغنِّي. ورد في هذا الفصل عدد من تعريفات أصحاب هذه المهن، مثل: المغنون، والمغنيات، والمطربون، والقيان، والجواري، والآلاتية. كما ورد ذكر أسماء عدد من الخلفاء، والكتاب، والموسيقيون.
- **الفصل الرابع:** أكبر فصول الكتاب، وهو عن: الآلات الموسيقية في ألف ليلة وليلة، وقد صدَّره فارمر بالمثل العربي التالي: الناي في كُمِّي، والريح في فمِّي، أي أنا مستعد لكل شيء. ويقول في بداية هذا الفصل: « تُسمِّي ألف ليلة الآلة الموسيقية عادة: آلة الطرب، أو آلة الملاهي، وهي تذكر عدة آلات ولكنها لا تورد في الغالب إلا مجرد الأسماء. أما في حالة العود فتضيف عَرَضاً: بعض التفاصيل التي لها قيمتها، وقدَّم فارمر تفصيلا دقيقا لشكل وتكوين ومظهر هذه الآلات، وطرق العزف عليها، واستعمالها كما ورد في الليالي.
- **الفصل الخامس:** وهو عن صناعة الموسيقا، صدَّره فارمر بالمثل العربي: في الزوايا خبايا. وقد خصص هذا الفصل لدراسة نظرية الموسيقا العربية وتطبيقاتها العملية، ودراسة السلم الموسيقي وتقسيماته المختلفة، وعلاقته بالمدارس العربية الثلاث التي

أشار إليها في بداية كتابه الأول: **مصادر الموسيقا العربية**. ويقول أن الليالي تُقسِّم الموسيقا إلى: آلية، وغنائية، كما أشار لعدد من المصطلحات الموسيقية التي وردت في الليالي مثل: الصوت، والأغنية، والأنشودة، والترتيل، والطرب، والغناء، والنغم، والطرائق، والطرق، والضرب [العزف على الآلة الوترية] بعد جسِّها واصلاحها، وبشرو، وختم، والنتفه وهي: غناء بيتين أو ثلاثة، والقطعة، والنوبة، ودارج النوبة. أشار فارمر في الفصل الأول، صفحة 13 أن النتفه تعتبر قطعة موسيقية مثلها في ذلك مثل النوبة، وهذا تعارض واضح.

- **الخاتمة**: صدَّرها بالمثل العربي: قيمة كل إنسان ما يُحسنه، عاود الحديث في هذه الخاتمة عن موقف علماء المسلمين من الموسيقا، وهو يراه موقفا عدائيا من بعض الفقهاء المسلمين. وهو يقول، بعد أن أورد حكاية أبي الحسن اللبق [الموسيقي] وإزعاجه لإمام المسجد وجيرانه: « ومع ذلك ليست الموسيقا شرا في ذاتها، وإن كانت قد تُصاحب الشر. وأن المرء ليضطر أحيانا إلى العجب مما إذا كان لم يوجد وراء كل هذه المعارضة من المتشددين شيء من الحسد لنجاح الموسيقا؟ [25]. يذكر بعدها موقف رجال الدين الإسلامي، والمسيحي ورأيهم في الإقبال المتزايد من الناس – على اختلاف أديانهم - على حضور الحفلات الغنائية والموسيقية، وعزوفهم عن الذهاب لدور العبادة بذات الكثافة. كما ينتقدون إغداق الحكام والأمراء على الموسيقيين أجزل العطايا والهبات، ودعمهم الكبير لهم، في حين إغفال معاملة رجال الدين بالمثل !!

- **المنهجية التي اتَّبعها فارمر**

وهكذا، وبعد أن تتبعنا عبر ما سبق من صفحات، عرض وتوصيف الكتابين المذكورين، وأعتذر عن الإطالة في تناول ما ورد فيهما، ولكن للضرورة البحثية أحكام. نتطرق فيما يلي للمنهجية التي اتبعها فارمر، الذي اتَّصف بمواصفات الباحث العلمي الجاد عن الحقيقة، هدفه الأول الحصول على المعلومة الصحيحة أينما كانت ووُجدت، متنقلا بين المكتبات،

والمتاحف، والجامعات، والمعاهد، والقصور، مستخدما في ذلك كافة السبل المعنوية، والمادية المتاحة له، لا يكلُّ ولا يملُّ، يقضي الساعات الطوال عاكفا على فك طلاسم وغموض ما خلَّفه القدماء، في كتابات مخطوطة كُتبت منذ مئات السنين، بخطوط مشرقية ومغربية، يصعب على القارئ العربي المعاصر فك رموزها وقراءتها. مخطوط تعرَّض لمثالب الدهر، وتقلبات الزمان، تكاد أوراقه تذوب، مهترئة من فعل العتَّه والسوس. ولكنه بمثابرة، وطول صبر وأناة، وعزيمة واصرار، استطاع أن يحقق أهدافه، ويُلبِّي طموحه المتزايد، في دراسة الموسيقا العربية، والشرقية عبر مصادرها ومخطوطاتها المختلفة، ويطِّلعُ على أسرارها، وينشر فيها عديد الكتب، والمقالات، ويُصبح من رواد دارسيها والمدافعين عنها أمام غلاة التعصب الأوربي.

وخير دليل على أهمية ذلك الدور الرائد، اختياره رئيسا للجنة التاريخ والمخطوطات في أول مؤتمر دولي يُعقد لدراسة تنظيم وتطوير الموسيقا العربية بالقاهرة عام 1932، وكان فارمر في ذلك العام، في منتصف عطائه العلمي للموسيقا العربية، حيث وُفِّق في نشر مجموعة من الكتب والمقالات، قبل انعقاد المؤتمر في بداية العقد الرابع من القرن الماضي. كما نشر في بقية سنوات عمره التي انتهت، بعد وافر العطاء العلمي والفني، عام 1965، العديد من الكتب والدراسات الأخرى في الموسيقا العربية، والشرقية. والآن نبدأ في التعرف على المنهجية التي اتَّبعها فارمر وطبَّقها في كتاباته عن الموسيقا العربية في النقاط التالية:

1. جمع فارمر بين عديد الطرق والوسائل البحثية العلمية في دراساته عن الموسيقا العربية، وتاريخها الطويل، وتحقيق مخطوطاتها، وصولا للمعارف الحقيقية عن هذه الموسيقا، واعتمد على أسس المنهج التاريخي، واستعمل: الوصف الدقيق الواسع، والتحليل المُركِّز، والنقد الداخلي والخارجي، والشك في جميع ما بين يديه من وثائق ومعلومات حتى يثبت صحتها وصدقها، والمقارنة بين نسخ المخطوطات والكتب، وأراء الكُتَّاب والدارسين، والتعليل بتفسير الحقائق للوصول إلى النتائج

المأمولة، وذلك بعد أن قام بجمع مادته العلمية المتنوعة من عدة أماكن وجهات، وقام بتحقيقها، والتأكد من صحتها.

2. درس اللغتين العربية، والفارسية وأتقنهما، ليطّلع على مصادره الأصلية المكتوبة بهاتين اللغتين مباشرة، وهذا لم يمنع من اطّلاعه على بقية المصادر المكتوبة، أو المُترجمة من اللغات الأخرى.

3. اعتمد في دراساته، التي كان يُجيد اختيار موضوعاتها، على كافة المصادر الأولية، والثانوية التي توفرت له، والتي سعى للحصول عليها أينما وُجدت، خاصة تلك التي لم تتوفر لغيره من الباحثين، ولم تُعرف من قبل، ليصل إلى تفسيرات ومعلومات جديدة يتميز بها عن غيره، وذلك بعد الاطلاع على تلك المصادر والبحث في خباياها ليصل في النهاية، للحقيقة العلمية الواضحة والجديدة.

4. اعتمد في دراسته للموسيقا العربية، على كافة المصادر المكتوبة التي لها علاقة بهذا الموضوع، وتلك التي ليست لها علاقة، وهو يقول في هذا الصدد: « يجب ألا يرجع المرء في هذا البحث إلى الرسائل المقصورة على الموسيقا خاصة وحدها، كما هو الحال في ميادين البحث الأخرى. وإنما ينبغي اختبار جميع كتب: التاريخ، والتراجم، والشريعة والفقه، والآداب، والموسوعات اختبارا دقيقا.[26]. ولقد رجع فارمر أيضا حتى للقصص والأساطير الشعبية، وقام بدراستها دراسة علمية مُعمَّقة، استخلص منها الكثير من المعلومات العلمية والتاريخية الهامة.

5. لم يُغفل أيضا الاطلاع على الأشعار، والأمثال العربية، والشعبية القديمة، ودراستها وتحليلها ليستخلص منها الكثير من المعلومات ذات العلاقة بالموسيقا العربية، وأيضا ليستعملها كوسائل دعم لما يورده من معلومات وأفكار. ولقد تمكنتُ من حصر مجموعة من الأمثال التي ذكرها في بعض كتاباته، أوردها فيما يلي لفائدتها وطرافتها:

- من يُطوِّل ذيله يقع فيه.

- خذ الكتاب من عنوانه.
- جارك مُعلِّمك.
- شرط المرافقة الموافقة.
- عاشر المُصلّي تُصلّي، وعاشر المُغنِّي تُغنِّي.
- اهتك ستور الشك بالسُّؤال.
- في الزَّوايا خبايا.
- ابعد عن الشر وغنّي.
- السَّماع لقوم كالغذاء، ولقوم كالدَّواء، ولقوم كالمروحة.
- الحكمة هي الأساس، لذلك اقتني الحكمة، ومع كل ما تقتنيه، اقتني الفهم.
- سماع الغناء برشام حاد.
- النَّاي في كُمِّي، والرِّيح في فمِّي، أي أنا مُستعد لكل شيء.
- قيمة كل إنسان ما يُحسنه.
- زامر الحيِّ ما يُطرب،
- قطَّعوها صحَّت للطنبورة.
- غناء بلا نقوط كالميِّت بلا حنوط.
- اشف كبدك، وطبِّل طبلك، وزمِّر زمرك.
- الصوت العذب أحسن من الوجه الجميل.

6. استعمل التقسيم الزمني في دراسة تاريخ الموسيقا العربية ومصادرها المختلفة، حيث قسَّم تاريخ الموسيقا العربية إلى أربع مراحل: المدرسة العربية القديمة، وشرَّاح الفلسفة الإغريقية، والمدرسة المنهجية، والمدرسة الحديثة. إلى جانب استعمال التقسيم المتعارف عليه للعصور السياسية في تاريخ الحضارة العربية الإسلامية: كالعصر الجاهلي، وصدر الدعوة، والعصر الأموي، والعصر العباسي ... الخ.

7. اهتم والتزم بذكر تاريخ وفاة كل من يتحدث عنه، ويُشير لذلك بين قوسين كما يلي: ت — سنة الوفاة، خاصة إذا علمها وتأكَّد منها، كلما ورد اسم المتحدث عنه، ومهما تكرر وروده في متون كتبه. وهو يُبدي اهتمامه الزائد بتاريخ الوفاة أكثر من تاريخ الميلاد، الذي يبدو أنه لا يهتم به كثيرا. وقد يكون تاريخ الوفاة إعلانا عن نهاية نشاط الإنسان واكتماله، وتوقف مساهماته في هذه الدنيا. وقد استعمله (فارمر) في مقارناته بين معاصري ذلك الشخص من الفنانين، أو العلماء الذين عايشهم، أو الذين سبقوه، أو جاءوا بعده.

8. يهتم بشكل كبير باقتباس الكثير من: الأشكال، والجداول، والمدونات، والصور التوضيحية للآلات الموسيقية، وعازفوها، من مصادرها الأصلية المكتوبة، والمخطوطة، وحتى من الأدوات، والأيقونات، والمخلفات الأثرية، كلما توفر له ذلك، وهو لا ينسى توجيه الشكر الوافر لمسؤوليها، أو مالكيها، على تكرُّمهم بالسَّماح له بنشر صورها في كتبه العديدة.

9. كان يُورد في كتبه بعض الفقرات، التي يستشهد بها مكتوبة في لغاتها الأصلية: كاللاتينية، والألمانية، والعربية، والفرنسية، وكان يقوم بترجمتها، وذلك في محاولة منه لإقناع قارئه - أينما وُجد - بأهمية ما يريد قوله. كما كان يُكثر من الاستشهاد بالأبيات الشعرية مختلفة الأغراض.

10. استعمل الرموز، والمختصرات، للإشارة لأماكن تواجد المخطوطات، والكتب، والمقالات، وهل هي مطبوعة أم لا، وهل هي في الأدب، أو الفنون الجميلة، أو في التصوف، وهل هي في لغتها الأصلية أم مترجمة، وهل هي موجودة أم ضائعة.

11. كان يسعى للاطلاع على النسخ المتعددة للمخطوط الواحد، ويُقارن بينها في محاولة منه للوصول لأوجه التشابه، والاختلاف، التي لها دورا كبيرا في التحقق من مدى صحة ما ورد في المخطوط. كما كان يطّلع على الترجمات المختلفة مهما كثر عددها.

12. بالرغم من كتاباته المتعددة في الموسيقا العربية، واعتقاده الجازم بأن الموسيقا لم تُستعمل في العبادات الإسلامية، إلا أنه نجده أحيانا، في بعض كتبه، يستعمل مصطلحات مثل: الموسيقا في الإسلام، والموسيقا الإسلامية، وموسيقا الإسلام، والموسيقيون المسلمون. فحتى لو كان يتحدث عن موسيقيين مسلمون من أصول غير عربية، فإنهم بالضرورة ينتمون للموسيقا العربية، وليست الإسلامية، لأن الإسلام دينهم وعقيدتهم، ليست له علاقة بنشاطهم الدنيوي: الفكري، أو العلمي، أو الفني.

13. بالرغم من اهتمامه الكبير بالفنون العربية الإسلامية، وكتاباته المتعددة في الموسيقا العربية، إلا أنه، للأسف الشديد، لم يتخلص من عقدة المستشرق الأوربي في نظرته لانتشار الإسلام في رقعة واسعة من العالم، فهو يقول في كتابه: **حقائق تاريخية عن التأثير الموسيقي العربي**: « بدأ الاتصال السياسي مبكرا [بين أوربا والمسلمين] ويمكن اعتبار فائدته القصوى تكمن في انتشاره السريع في الدويلات والأقطار التي سقطت سريعا في قبضة الإسلام الذي **انتشر بالسيف كالنار في الهشيم** أمام أعيننا »[27]. وهذه هي النظرة العامة التي يرى بها المستشرقون انتشار الإسلام السريع في رقعة واسعة من العالم ووصوله إلى مشارف أوربا بعد سنوات قليلة من ظهوره. فالإسلام لم يصل إلى الصين شرقا، وإلى مجاهل إفريقيا جنوبا بحد السيف كما يدَّعي.

14. اتسمت كتاباته بغزارة المعلومات، والتوسع في الوصف، والشرح، والتحليل، والتفصيل، إلى جانب ذكر العديد من الأسماء، والسنوات، والتواريخ، والأحداث، بشكل متتالٍ سريع، يجعل من الصعوبة للقارئ متابعته بشكل كامل.

15. أكثر من استعمال النقد اللاذع، لكل من يخالفه الرأي، أو الطرح العلمي في كتاباته، ولم يكن متسامحا معهم، مما قد يدل على تمسكه بتلك الآراء، واصراره على معارضتهم، لثقته الكبيرة في صدق أرائه وصحتها.

16. اعتمد على استعمال التاريخ الميلادي فقط في جميع دراساته للموسيقا العربية، ولم يستعمل التاريخ الهجري إلى جانبه، بالرغم من أن الفترة الزمنية التي درس فيها هذه الموسيقا، تمتد، في أغلبها، من بداية تأسيس الدولة الإسلامية في منتصف القرن السابع الميلادي، وحتى القرون المتأخرة، مما كان يستدعي استعمال التاريخ الهجري إلى جانب الميلادي، لعلاقته بهذه الدولة والحضارة التي امتدت على مساحة واسعة من خريطة العالم. وأذكر أن حسين نصار في ترجمته لكتاب فارمر **مصادر الموسيقا العربية**، أضاف التاريخ الهجري.

17. كان يجانبه الصواب، في بعض الأحيان، في ذكر المعلومات والسنوات والتواريخ في كتاباته، نذكر منها ثلاثة نماذج من الكتابين المذكورين سابقا كعينة بحث:

- عند حديثه عن موقف النبي، صلى الله عليه وسلم، من الشعراء، حيث يقول فارمر عن ذلك في كتاب **الموسيقا والغناء في ألف ليلة وليلة**: « ونُدبِّر مسلك النبي محمد الذي صبَّ كئووس [كؤوس] غضبه على الشعراء الوثنيين الذين كانت تلاقي قصصهم [أشعارهم] الفكاهية عناية أكثر مما يُلاقيه وحيه »[(28)]. وقد ردَّ عليه مترجم الكتاب في هامش الصفحة بقوله: « لم يُصب المؤلف في قوله هذا، وإنما عارض النبي هؤلاء الشعراء لدفاعهم عن الوثنية »[(29)].
- جانبه الصواب في بعض الأحيان في ذكر التواريخ والسنوات، وقد صوَّب له حسين نصار ما يزيد عن العشرة تواريخ وفاة بعد مقارنتها بمصادر أخرى، في كتاب: **مصادر الموسيقا العربية**. كما صحح له بعض المعلومات عن مصادره في أكثر من عشرة مواضع أيضا في الكتاب المذكور.
- نذكر تناقضه الواضح في ذكر النتفه، في كتاب: **الموسيقا والغناء في ألف ليلة وليلة**، فهو يذكر أنها مؤلفة موسيقية كالنوبه، ويذكرها مرة أخرى بأنها مجموعة أبيات مُغنّاة.

- **نتائج وتوصيات**

وهكذا، وبعد أن تتبعنا في هذه الورقات البحثية، مسيرة المستشرق الإنجليزي هنري جورج فارمر مع الموسيقا العربية، وجهوده الرائدة في دراسة وبحث وتحقيق تراثها المكتوب الذي ورد في مئات الكتب، والمخطوطات، والرسائل، وما أصدره ونشره من انتاج علمي وفير، ودفاعه المستمر عنها محاولا تنبيه المتعصبين المتشددين من بني قومه على ضرورة الاعتراف بالدور الذي لعبته الموسيقا العربية في نهضة الموسيقا الغربية وتطورها، بعد الجهل والظلام التي مرت به في العصور الوسطى. وبعد أن تتبعنا ما ورد في كتابين من كتبه كعينة لإنتاجه العلمي الوفير عن الموسيقا العربية، وبعد أن تعرفنا على منهجه العلمي، والطرق والوسائل التي استعملها في سبيل تطبيقه للوصول إلى الحقائق العلمية الختامية، نورد النتائج التالية لهذه الدراسة:

- يُعدُّ فارمر من أكثر المستشرقين الأوربيين اهتماما بالموسيقا العربية وحبا لها، فهو بعد أن درس اللغتين العربية، والفارسية، أمضى ثلاثة أرباع عمره متفرغا لقراءة، ودراسة، وفهم، واستيعاب، ما وقع في يده من مراجع ومصادر ذات علاقة من قريب، أو من بعيد بهذه الموسيقا.
- كان من أكبر المُدافعين عنها، وعن دورها في نهضة الموسيقا الغربية بعد قرون من التخلف والركود، أسوة بنهضة أوربا في بقية مكونات رباعية العلوم: الفلك، والرياضيات، والهندسة.
- تنوَّعت إصداراته القيِّمة في الموسيقا العربية على مدى نصف قرن من الزمان، بين الكتب، والمقالات، والدراسات، والأبحاث المنشورة في المجلات الدورية المتخصصة، وقد تُرجمت العديد من كتبه ومقالاته إلى بعض اللغات الحية من بينها اللغة العربية.
- كانت له مساهمات فعالة وهامة في المؤتمرات، والندوات العلمية، التي عُقدت لدراسة هذه الموسيقا في أوربا وخارجها، لعل من أهمها مشاركته في المؤتمر الأول للموسيقا العربية الذي عُقد بالقاهرة عام 1932.

- كان مُوفَّقا في اختيار موضوعات أبحاثه، ودراساته التي تنوَّعت بين عديد المجالات مثل: الموسيقا الشرقية، والإغريقية، والفارسية الإيرانية، والعربية، والسريانية، والعبرية اليهودية، والمغربية، وموسيقا الصوفيين والدراويش، وموسيقا البربر، والموسيقا العسكرية الأوربية، وغيرها ...
- كان دقيقا في دراسته لمصادر الموسيقا العربية، وكان يطَّلع بتمعّن، وتركيز، وصبر، وأناة، على جميع المصادر المطبوعة، أو المخطوطة المتوفرة له، سواء أكانت مصادر موسيقية، أو أدبية، أو فلسفية، أو تاريخية، أو اجتماعية، أو حتى فقهية عقائدية، ولم يترك حتى الأشعار، والقصص الشعبي، والأمثال. فهو يعتقد أن الحقيقة، التي يبحث عنها، قد تكون موجودة في مصادر بعيدة كل البعد عن موضوع بحثه.
- اعتمد في دراساته للموسيقا العربية على المنهج التاريخي، واستعمل العديد من الطرق، والوسائل، والأدوات البحثية، لتحقيق أهدافه الواضحة، ليتوصل لمجموعة من الحقائق، والثوابت العلمية، والتاريخية الجديدة، التي لم يسبقه إليها أحد، مما جعله مُميَّزا بين أقرانه من المستشرقين الأوربيون وغيرهم من الباحثين في مشارق الأرض ومغاربها.
- كان موفقا في ترجمة مصطلحات الموسيقا العربية والشرقية إلى اللغة الإنجليزية، وهو يفخر بذلك في أكثر من موضع في كتاباته، خاصة في كتابه: **حقائق تاريخية عن التأثير الموسيقي العربي**.
- أفرزت هذه الورقة قضية السطو الأدبي على مجهود الغير، واستغلاله بدون وجه حق، مما يُعدُّ مخالفة صريحة لقانون حماية الملكية الأدبية والفكرية.
- **التوصيات:**
- العمل بجدية، واستمرارية، وتصميم لوضع الأسس، والأفكار الضرورية لتنفيذ مشروع كتابة تاريخ الموسيقا العربية، وعدم تأخيره أو اهماله، إلى جانب وضع آلية قابلة للتطبيق والتنفيذ، تتناسب مع الإمكانيات المتاحة والمتوفرة.

- حصر المخطوطات الموسيقية العربية المنتشرة في أنحاء العالم، وجمع أصول، أو صور، أو نُسخ منها ووضعها في مكتبة خاصة مجهزة لحفظها، ولتكون في متناول يد الباحثين العرب ليقوموا بدراستها، وتحقيقها، ونشر ما لم يُنشر منها، والاستفادة منها في مشروع كتابة تاريخ الموسيقا العربية.
- دراسة ما كتبه المستشرق الإنجليزي هنري جورج فارمر من كتب، ومقالات، وأبحاث، عن الموسيقا العربية، وترجمة ما لم يُترجم منها، والنظر في إمكانية اعتبارها من بين المصادر المبدئية لهذا المشروع العلمي الحيوي الهام.
- الاستفادة بإيجابيات المنهج العلمي الذي اتبعه فارمر في كتاباته المتعددة، ومحاولة تطبيقه في مشروع كتابة تاريخ الموسيقا العربية.
- تجميع ما كُتب باللغات الأجنبية: الشرقية، والغربية، عن الموسيقا العربية، والعمل على ترجمته ووضعه في متناول يد الباحثين الذين سيقومون بكتابة تاريخ الموسيقا العربية. ولقد رأينا، فيما سبق، أن فارمر لم يُوفَّق في القيام بدراساته الموسيقية، إلا بعد أن أتقن اللغتين العربية والفارسية، وهذا دليل على أهمية تعلم اللغات الأجنبية في دراسة هذا المجال، والاطلاع على ما كُتب عنه في لغات أخرى غير لغتنا العربية، نذكر منها: التركية القديمة، والفارسية، والسريانية، والهندية، واللاتينية، والإسبانية، إلى جانب: الإنجليزية، والفرنسية، والإيطالية، والألمانية، وغيرها ...
- تشكيل لجان متعددة، تختص كل لجنة بعصر من عصور تاريخ الموسيقا العربية، ولجان أخرى تختص بالمناطق الجغرافية، تكون من مهامها: حصر وتجميع المادة العلمية الخاصة بكل عصر، وبكل منطقة على حدة، ودراستها، وتحليلها، ونقدها، وتجهيزها لتكون من بين المواد التي ستضمها مجلدات هذا المشروع الضخم.

- **مصادر الإحالات**

1. موقع الموسوعة العربية، الشبكة العنكبوتية الدولية.
2. المصدر السابق.

3. هنري جورج فارمر، دراسات في الموسيقا الشرقية، جمع وإعداد: إيكهارد نويباور، ترجمة: أماني المنياوي، مراجعة: إيزيس فتح الله، القاهرة: المشروع القومي للترجمة، رقم: 876، 2005، صفحة، 11.

4. موقع الموسوعة العربية، مصدر سابق.

5. دراسات في الموسيقا الشرقية، مصدر سابق، صفحة، 11.

6. هنري جورج فارمر، مصادر الموسيقا العربية، ط 3، ترجمة: حسين نصَّار، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2010، صفحة، 2.

7. المصدر السابق، صفحة، 2.

8. دراسات في الموسيقا الشرقية، مصدر سابق، صفحة، 765 – 766.

9. المصدر السابق، صفحة، 767.

10. المصدر السابق، صفحة، 766.

11. مصادر الموسيقا العربية، مصدر سابق، صفحة 2 - 3.

12. المصدر السابق، صفحة ز.

13. المصدر السابق، صفحة، 1.

14. المصدر السابق، صفحة، ز – ح، من مقدمة الترجمة.

15. المصدر السابق، صفحة، ح من مقدمة الترجمة.

16. المصدر السابق، صفحة، 3.

17. المصدر السابق، صفحة 5 – 6.

18. المصدر السابق، صفحة، 21.

19. المصدر السابق، صفحة، 173.

20. دراسات في الموسيقا الشرقية، مصدر سابق، صفحة، 75.

21. الموسيقا والغناء في ألف ليلة وليلة، هنري جورج فارمر، ترجمة: حسيننصَّار، القاهرة: دار الفكر الحديث للطباعة والنشر، (د.ت)، صفحة، 4 – 6.

22. المصدر السابق، صفحة، 10 – 11.

23. المصدر السابق، صفحة، 18 - 19.

24. المصدر السابق، صفحة، 20 – 21.

25. المصدر السابق، صفحة، 63.

26. مصادر الموسيقا العربية، مصدر سابق، صفحة، 4.

27. هنري جورج فارمر، حقائق تاريخية عن التأثير الموسيقي العربي، ترجمة عبد الله مختار السباعي، مخطوط كتاب تحت الطبع، الناشر: المجمع العربي للموسيقا، عمّان – الأردن، صفحة، 51.

28. الموسيقا والغناء في ألف ليلة وليلة' مصدر سابق، صفحة، 64.

29. المصدر السابق، صفحة، 64.

راحة الأرواح في السَّماع المُباح

(فنون السَّماع العيساوية في ليبيا نموذجا)

راحة الأرواح في السَّماع المُباح

(فنون السَّماع العيساوية في ليبيا نموذجا)

تمهيد مفيد

راحة الأرواح مقام موسيقي عربي أصيل، يتكون من كلمتين معناهما أن الأرواح ترتاح لسماع نغمات هذا المقام، بعد أن تطرب له النفوس، وتلذ به الأسماع، وهو مشتق في تكوينه من دليل مقام الرصد المصوَّر على درجة أليكاه، ويتكون في جزئه الأول من سيكه على درجة العراق، وفي جزئه الثاني من حجاز على درجة الدوكه. وأما السَّماع المُباح فالمقصود به: سماع الموسيقا والغناء في بعض الطرق الصوفية، التي تواجدت وانتشرت، في عهود سابقة، على رقعة واسعة من البلاد العربية، والإسلامية، الممتدة من: الباكستان والهند شرقا إلى الأقطار المغاربية غربا، مرورا بتركيا شمالا، والسودان جنوبا. والمقصود بهذا العنوان هنا أن أرواح مريدي وأتباع الطرق الصوفية لا ترتاح إلا بسماع ما هو مُباح حسب رأيهم ومعتقدهم، ولا يقبلون، أو يوافقون على سماع غيره من الأنماط الموسيقية والغنائية الأخرى التي يعتبرونها غير مُباحة. وهذا الموضوع ينتمي لمحور: الموسيقا الروحية في حياتنا المعاصرة، أحد المحاور الأربعة لمؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية الثالث والعشرون. وسنتناول في هذه الورقة البحثية الموجزة فنون السَّماع العيساوية في ليبيا كنموذج للموسيقا الروحية والصوفية، ودورها في حياة الليبيين المعاصرة.

● **الموسيقا الروحية وعلاقتها بالسَّماع الصوفي:**

وبداية نقول: أن الموسيقا الروحية، مصطلح فني استُعمل حديثا للدلالة على الفنون الموسيقية والغنائية التي يُؤديها أتباع بعض الطرق الصوفية التي سمح مؤسسوها

ومشايخها باستعمال الغناء والآلات الموسيقية في أناشيدهم وأذكارهم التي يقومون بأدائها في جلساتهم الأسبوعية، والموسمية، داخل زواياهم، ومناراتهم، في مختلف المناسبات الدينية، والاجتماعية على مدار العام.

وقد بُدء في استعمال مصطلح الموسيقا الروحية في البلاد العربية مع بداية إقامة المهرجانات والمسابقات الفنية السنوية لهذا النوع من فنون الموسيقا والغناء منذ عقود في: تركيا، ومصر، وتونس، والأردن، ولبنان، وإيران، والمغرب، تلك المهرجانات التي شاركت فيها العديد من الفرق المحترفة الأصلية، ولعل من أشهرها: مهرجان فاس للموسيقى الروحية بالمغرب، الذي يُعقد سنويا ويحضره العديد من الفرق العالمية ومشاهير الفنانين. ولا يُستعمل مصطلح الموسيقا الروحية بين أتباع الطرق الصوفية، بل يستعملون مصطلح السَّماع بدلا منه، وهو مصطلح عربي الأصل، استعمله الصوفيون للدلالة على الموسيقا والإنشاد الديني الذي يؤدونه بشكل فردي أو جماعي في مجالسهم واجتماعاتهم التي يعقدونها دوريا.

● **السَّماع الصوفي:**

السَّماع لغة، كما ورد في القاموس، معناه: سماع الصوت وإدراكه بحاسة الأذن، وسمِعَ الكلام: تدبَّره وفهم معناه وأدركه، وسمِعَ: أصغى وانصت. ويُعدُّ السَّماع من وسائل نقل المعرفة والموروث الشعبي بين الأجيال المتوالية.وقد عرِّف الشيخ عبد الوهاب الشعراني السَّماع الصوفي بأنه: « سر من أسرار الله تعالى، يظهر في الصادقين من العشاق، ولا يعرفه حق المعرفة إلا من ذاقه ». ويعرِّفه ابن عربي بقوله: « الانتباه بالقلب إلى ما يُحمد شرعا، واستماع القول الذي أثنى الله عليه، وأمر باستماعه واتباع أحسنه» . أما الجنيد فيعرَّفه بأنه: « فتنة لمن طلبه، وترويح لمن صادفه « . أما ذو النون المصري فيقول أن: «السَّماع وارد يزعج القلب إلى الحق، فمن أصغى إليه بحق تحقَّق، ومن أصغى إليه بنفسٍ تزندق »[1].

وقد تعرَّض موضوع السَّماع الصوفي لكثير من الجدل والنقاش عن مدى حرمته وحله

بين علماء المسلمين وفقهاهم، واختصارا للوقت، نورد فيما يلي رأي معارض للسَّماع، وآخر مؤيد له، الأول لـ ابن تيميه، والثاني لـ الغزالي. وهذا الاختلاف حول السَّماع يُعدُّ امتدادا طبيعيا لاختلاف علماء الأمة حول موضوع حرمة الموسيقا أو حلِّها، فهناك من يُحرِّمها تحريما قطعيا استنادا للكتاب والسنة، وهناك من يرى غير ذلك استنادا للكتاب والسُّنة أيضا، وهناك رأي وسط يرى أن حلالها حلال وحرامها حرام، وكل يُدافع عن وجهة نظره، ويُخطِّئ وجهة النظر الأخرى.

● **رأي ابن تيميه في السَّماع الصوفي:**

وهذا الرأي يُعدُّ امتدادا لرأيه الخاص في بعض فرق التصوف والصوفية وأهلها بشكل عام، ومن المعروف أن ابن تيميه اشتهر بهجومه الشديد على العديد من تلك الفرق والطرق التي كانت منتشرة في عهده، واعتبر ممارساتها الخاطئة الفاسدة، من مخلفات الجاهلية الأولى، وأنها لم ترد في صحيح السُّنة والأثر. ويقول ابن تيميه أن السّماع هو: «الذي أمر به الله ورسوله ﷺ ، واتفق عليه سلف الأمة ومشايخ الطريق: سماع القرآن، فإنه سماع النبيين، وسماع العالمين، وسماع العارفين، وسماع المؤمنين، قال سبحانه وتعالى: ﴿ وإذا قرئ القرآن فاستمعوا له وأنصتوا لعلكم تُرحمون ﴾ [صدق الله العظيم، أية 204، سورة الأعراف]. وقال: ﴿ الذين يستمعون القول فيتَّبعون أحسنه ﴾ [آية 18 سورة الزمر]. (2). ويضيف: « إن القلب إذا تعوَّد سماع القصائد والأبيات والتلذذ بها، حصل له نفور عن سماع القرآن والآيات، فيستغني بسماع الشيطان عن سماع الرحمن « (3).

كما قال ابن تيميه « فمن اتخذ الغناء والتصفيق عبادة وقربة، فقد ضاهى المشركين في ذلك، فينبغي التفريق بين سماع المؤمنين الذي أمر الله به ورسوله ﷺ، وسماع المشركين الذي نهى الله عنه ورسوله ﷺ ... ولو ورد على الإنسان حال – كالبكاء، والصعق، والغشي - بسببٍ مشروعٍ: كسماع القرآن ونحوه، سلم إليه ذلك الحال، فأما إذا تكلف من الأحوال ما لم يُؤمر به – كالسَّماع الشيطاني – فهذه الأحوال الفاسدة من كان فيها صادقا فهو مُبتدع ضال من ذوي الأحوال الفاسدة، الذين ضارعوا عباد المشركين في بعض أحوالهم،

ومن كان كاذبا فهو منافق ضال » [4].

● **رأي أبي حامد الغزالي في السَّماع الصوفي:**

وهو الرأي المؤيد لهذا السَّماع، حيث يقول: « دلَّ النص والقياس جميعا على إباحته ... أما القياس فهو أن الغناء اجتمعت فيه معاني ينبغي أن تبحث عن أفرادها ثم عن مجموعها، فإن فيه سماع صوت طيب موزون مفهوم المعنى مُحرِّك القلب، فالوصف الأعم أنه صوت طيب، ثم الطيب ينقسم إلى الموزون وغيره، والموزون ينقسم إلى المفهوم كالأشعار، وإلى غير المفهوم كأصوات الجمادات وسائر الحيوانات ... أما النص فيدل على إباحة سماع الصوت الحسن امتنان الله تعالى على عباده إذ قال :﴿ يزيد في الخلق ما يشاء ﴾ ، [صدق الله العظيم، آية 1، سورة فاطر] فقيل هو الصوت الحسن. وفي الحديث ما بعث الله نبياً إلا حسن الصوت. وفي معرض المدح للنبي داود عليه السلام، أنه كان حسن الصوت في النياحة على نفسه، وفي تلاوة الزبور حتى كان يجتمع الإنس، والجن، والوحش، والطير، لسماع صوته "[5].

ثم يُضيف الغزالي: « وقوله تعالى: ﴿ إن أنكر الأصوات لصوت الحمير ﴾ [صدق الله العظيم، الآية 19، سورة لقمان]، يدل بمفهومه على مدح الصوت الحسن، ولو جاز أن يُقال: إنما أُبيح بشرط أن يكون بالقرآن الكريم، للزمه أن يُحرم سماع صوت العندليب، لأنه ليس من القرآن ... كما أن تلذذ حاسة السَّمع بإدراك ما هو مخصوص به، وللإنسان عقل وخمس حواس، ولكل حاسَّة إدراك وأن مدركات تلك الحاسَّة ما يُستلذ، فلذة **النظر:** في المبصرات الجميلة كالخضرة، والماء الجاري، والوجه الحسن ... **وللشم:** الروائح الطيبة وهي مقابلة المستكرهة، **وللذوق:** الطعوم اللذيذة ... وهي في مقابلة المرارة المستبشعة، **وللمس:** لذة اللين والنعومة، وهي مقابلة الخشونة والضراسة، **وللعقل:** لذة العلم، والمعرفة، وهي في مقابلة الجهل والبلادة، ولذلك: الاصوات المدركة **بالسَّمع:** تنقسم إلى مستلذة كأصوات العنادل، والمزامير، ومُستكرهة كنهيق الحمير وغيرها » [6].

" وكان مصطلح السّماع لدى أهل الصوفية يعني في البداية سماع القرآن الكريم ... ثم

أصبح بعد ذلك يعني الاستماع إلى كل قول حسن، من نثر وأشعار تحمل دلالات روحانية، وسيصل السَّماع توهجه وقمة مستواه، خلال القرنين السادس والسابع على يد الإمام الشاذلي، والشيخ محي الدين ابن عربي، وأبي الحسن الششتري، الذين سوف يغنُّون مدونة هذا السَّماع بأشعار مختلفة " (7).

● الموسيقا غذاء الروح:

من الأقوال المأثورة منذ زمن بعيد أن: الموسيقا غذاء الروح، كما هو الطعام غذاء للجسد. ويرى فلاسفة اليونان القدماء أن الموسيقا لها دور فعَّال في تربية أرواح الشباب وتهذيب أخلاقهم، إلى جانب تربية أجسامهم بالرياضة البدنية. فالإنسان خُلق من ثنائية متلازمة: روح وجسد، ولا يعيش إلا بتغذية هذين الاثنين معا بما يُشبع حاجاتهما الضرورية، فالهواء، والماء، والطعام، ضرورات حياتية لاستمرار حياة الإنسان، وقيامه بنشاطاته اليومية المهمة والمستمرة، إلى جانب إشباع غرائزه وحاجاته الطبيعية. في حين أن الروح، وهي تختلف في تكوينها عن الجسد المادي الملموس، لها غذاء من نوع آخر يتكون من مواد: نورانية، علوية، معنوية، وجدانية، كالمعتقدات الدينية، والقيم، والفضائل، والعواطف، والأحاسيس، والمشاعر الفياضة.

وبما أن الموسيقا هي: عبارة عن ذبذبات صوتية منتظمة ترحل في موجات متتالية عبر الأثير إلى أذن المتلقي، وفيها تتحول إلى موجات كهرومغناطيسية لتصل منظومة السَّمع في أحد نصفي كرة الدماغ البشري لتتحول إلى أنغام مفهومة ذات ذائقة خاصة بها. وهذه الطبيعة الأثيرية للموسيقى جعلت لها تأثيرا مباشرا على الجانب الوجداني لدى الإنسان مما يجعلها ذات صلة بالروح، ويجعلها تشبع حاجات ضرورية قد تكون بمثابة الغذاء لها.

● الطرق الصوفية:

الطريقة أو الطريق مُصطلح لغوي استُعمل للتعبير عن مسيرة الصّوفي، أو المريد في حياته الرّوحية التي يترقَّى فيها من مقام إلى آخر، وهي: « المنهج الخاص بالسّلوك، والمُنظِّمة لمسيرة المريد مع التزامه بالعمل بمقتضى الشريعة ليصل إلى الحقيقة » (8).

والطريقة عند الصّوفية هي: « السّيرة المختصّة بالمتصوّفة السّالكين إلى الله، فهي سفر إلى الله تعالى، والسّالك أو المريد هو المُسافر الذي عليه أن يسلك طريق القوم، وأن يجتازها مرحلة بعد مرحلة، أمّا من أدركته عناية الله فجذبته العناية إلى الله جذبا، فهذا ما يسمُّونه المجذوب الذي طُويتْ له الطريق طيّا في سفرٍ خاطفٍ بفضل الله ومنته»(9).

والطُرق الصّوفيّة فرق دينية إسلامية ظهرت في فترات زمنية متفاوتة أسّسها وقادها ونشرها مجموعة من العلماء، والمشايخ الأقطاب، الذين تفرّغوا للزهد، والعبادة، والتزود بالعلم الشرعي من توحيد، وفقه، وأحاديث، وسُنَّة نبوية شريفة، إلى جانب أُسس التصوّف الإسلامي الحقيقي. ولتفرّدهم بمعرفة الطريق إلى الله ذاع صيتهم، وأنتشر في الآفاق، وظهرت كراماتهم، وعُرفت مناقبهم، مما جعلهم قُدوة لمجموعة كبيرة من الأتباع والمريدين الذين انجذبوا إليهم، والتحقوا بهم، وتحلقوا حولهم، وانضووا تحت ألويتهم، في عصور ساد فيها التخلف والجهل، وكثرت فيها الخرافات والأباطيل، التي أبعدت عامّة المسلمين عن جادّة الصّواب، وعن مسار الدّين القويم الصّحيح.

بعد هذا المدخل الذي لابد منه، ننتقل للحديث عن الطريقة العيساوية التي تنتمي لها فنون السَّماع الصوفي، النموذج الذي اخترناه للسَّماع المُباح، وتأثيرها المباشر في الحياة المعاصرة للإنسان الليبي. والطريقة العيساوية من بين الطرق الصوفية المتعددة: كالمولوية، والشاذلية والقادرية، والرفاعية، والنقشبندية، التي سمحت باستعمال الموسيقى، والغناء، والآلات الموسيقية والإيقاعية بمختلف أنواعها، مصاحبة لتطبيقاتها العملية الصوفية المتوارثة عبر القرون الماضية، وأدائها في عديد المناسبات الدينية، والاجتماعية على مدار العام.

● الطريقة العيساوية:

تأسّست الطريقة العيساوية على يد الشيخ الكامل محمّد بن عيسى الذي عاش بين عامي: 1477 إلى 1536 في مدينة مكناس بالمغرب، وبنهاية القرن السّادس عشر انتشرت هذه الطريقة في معظم أنحاء الشمال الأفريقي، والصحراء الكبرى. ومصر، والجزيرة العربية، وبلاد الشام. وربما تكون هذه الطريقة قد جاءت إلى ليبيا عن طريق

الحجاج المغاربة، الذين كانوا يمرّون بالسّاحل الليبي في طريقهم إلي الأراضي المقدسة لأداء فريضة الحج كل عام، في رحلة تستغرق منهم الشهور الطويلة، حيث كان بعضهم يقيم لفترات متقطعة في المدن السّاحلية الليبية، مما ساهم في نشر هذه الطريقة، وتأسيس زواياها خاصة في طرابلس ومصراته .

● **فنون السَّماع العيساوية:**

تشتمل على الأحزاب الصوفية، والتسابيح، والأذكار، والأناشيد، والقصائد المُغنَّاة التي تتكون نصوصها من أعمال شعرية، ونثرية، وزجلية مرسلة، أو موزونة، مُصاحبة بآلات الإيقاع، أو غير مصاحبة، إلى جانب نوبات المالوف. وفيما يلي نقدم دراسة تحليلية موجزة لبعض الأنماط المُغنَّاة من فنون السَّماع العيساوية :

أ- **الحزب الكبير** أو حزب سبحان الدّايم لا يزول، وهو من أهم أحزاب الطريقة العيساوية، وهو نص صوفي تتخلله آيات من الذكر الحكيم، والأوراد والتسابيح، والصّلوات على النبي e، إلى جانب مبادئ مبسّطة من علوم التوحيد، والتصوف، وتكثر به طلبات الشفاعة، والمدد، والاستغاثة بالأنبياء، والأولياء الصالحين. وقد أخذه الشيخ الكامل محمّد بن عيسى، صاحب الطريقة، عن مؤلفه الشيخ محمّد بن سليمان الجازولي، ليؤدّيه مريدو الطريقة في عديد المناسبات الدينية والاجتماعية على مدار العام.

وقد كتب الشيخ الجزولي هذا الحزب في قالب موزون يتكون من مقاطع وشطر قصيرة سهلة الحفظ، تُؤدّى على ألحان ذات أوزان خفيفة، مجهولة الملحّن، لتنشيط قلوب المريدين في بداية نشاطهم الصوفي أثناء اجتماعاتهم ولقاءاتهم الدورية. ويُؤدّى الحزب الكبير على جمل موسيقية بسيطة التركيب النغمي وُضع أغلبها في أجناس: الرصد، والعجم، والسيكه، والبياتي. وهذا ما جعل ألحان هذا القالب لا تتعدى في مداها الفاصلة الرباعية، وهى سمة من سمات الألحان الشعبية المتوارثة، أي أنها لا تتكون من سلالم موسيقية كاملة من سبع درجات.

ويؤدَّى حزب سبحان الدّايم، بدون مصاحبة من الآلات الموسيقية، بطريقة المجاوبة الصّوتية،

أو النداء والاستجابة، حيث يقوم الشيخ بأداء النصّ بلحنه أولاً، تردّ عليه بعدها مجموعة الذاكرين مكرّرة نفس النص، بنفس اللحن، وعلى نفس الدرجة الصوتية. ويستمر هذا التناوب إلى نهاية أداء الحزب الكبير. وتتميز الألحان التي يؤدّى عليها الحزب بالتنوع الكبير في إيقاعاتها وأوزانها، فمن الأوزان الهادئة البطيئة العريضة، إلى الأوزان المعتدلة متوسطة السرعة، إلى الأوزان السريعة النشطة المتميزة بالرشاقة والقوة.

ب- **الذكر:** ويتكون من طبقات متتالية تُؤدىّ كل طبقة منها على حدة، يفصل بينها تلاوة لما تيسر من آيات الذكر الحكيم، أو إنشاد مرسل من صوت منفرد، وذلك لإعطاء فرصة لاستراحة المريدين من المجهود الذي بُذل في الطبقة السابقة. ويقوم بأداء الذكر مجموعتين: الأولى وتجلس متحلقة في دوائر متتالية في وسط الزاوية مقر الطريقة، مهمتها أداء القصائد والمدائح النبوية الموزونة، ونوبات المالوف الليبي، بينما تقف المجموعة الثانية في صف طويل من الذاكرين المتراصين، ومتشابكي الأيادي، الذين يقومون بأداء عبارة لحنية قصيرة متكررة تقوم مقام أداء الأرضية الإيقاعية المُنغمة الباص المتواصل basso continue بشكل متكرر جميل أثناء إنشاد المجموعة الأولى للقصائد، والمدائح، والنوبات.

تؤدّى تلك العبارات المنغمة الموزونة على اسم الجلالة بالأشكال التالية: اللّه، مع تطويل المد المشدد على اللام وسكون الهاء، لا إله إلاّ اللّه، هو الباقي لا يفنى، يا إلهي أنت الحي، رحمان رحيم، مُصاحبين هذا الأداء بحركات متتالية ومتناسقة من أجسامهم ورؤوسهم المتمايلة، تتفق مع سرعة إيقاع القصائد، والمدائح، والنوبات. ويقوم أغلب الذاكرين في ذات الوقت، بتوقيع وأداء الضرب الأساسي القوي للإيقاع الرباعي المستعمل في هذه القصائد على الباز وهى آلة إيقاعية تتكون من قدح معدني صغير مشدود عليه رق أو جلد حيواني يُحمل باليد اليسرى، ويُطرق بقطعة جلدية في اليد اليمني. وفي العادة تُوكل مهمة الربط بين المجموعتين: الأولى والثانية، لأحد المريدين ممن يجيدون استعمال آلة الزل، وهي من الآلات المصوتة بذاتها تتكون من صحنين نحاسيين، لإضفاء

الزخارف النحاسية الرّنانة الجميلة على الإيقاع الصّادر من آلة الباز. ويقوم هذا المريد القائد المايسترو الذي يُعرف بـ شاوش الصف، بمهمة قيادة هذه المجموعة، والإشراف عليها، وضبط حركاتها، ومن مهامه أيضا: إبعاد كل مخالف لحركات وأداء المجموعة. كما يقوم بنقل التغيرات الطارئة على إيقاع القصائد، والنوبات التي تبدأ بطيئة غالباً وتميل إلى السّرعة التدريجية حتى تصل إلى السرعة القصوى في نهاية كل طبقة، حيث يجلس أفراد المجموعة الثانية للاستراحة والإنصات لآيات من الذكر الحكيم، أو لإنشاد ديني جميل يُؤدِّيه أحد المريدين الموهوبين.

ج- **القصائد والمدائح النبوية:** وهي أشعار وأزجال كُتبت في مدح الرّسول ﷺ، وفي ذكر سيرته العطرة، ومناقبه الشريفة، تُلحَّن في بعض مقامات الموسيقا العربية، وعلى إيقاعات رباعية وثنائية، كما تستعمل طريقة المجاوبة الصّوتية، أو النداء والاستجابة في أدائها. وقد تُصاحب هذه القصائد والمدائح بأداء من آلات الإيقاع والوتريات العربية. ونجد في ألحان هذه القصائد والمدائح تأثيرا واضحا للموسيقا العربية المشرقية، والموسيقا التركية.

د- **نوبة المالوف:** تراث غنائي عربي قديم نشأ وترعرع في ربوع بلاد الأندلس ونزح منها إلى أقطار المغرب العربي مع النازحين الأندلسيين بعد انتهاء حكم الدولة العربية الإسلامية هناك، وامتزج مع العناصر المحلية في هذه الأقطار، مما جعل النوبة في كل قطر تتميز عن نوبات الأقطار الأخرى. وقد لجأ هذا التراث في ليبيا لزوايا الطريقة العيساوية التي حافظت عليه خلال القرون الماضية، وأصبح من تراثها التقليدي، ولا زالت هذه الزوايا حتى اليوم تعتبر المصدر الوحيد لنشر وأداء هذا التراث العريق الذي تتكون نوباته من أوزان: المصدّر، والبرول، والمربّع، والعلاَّجي، وتتعدد المقامات الموسيقية المستعملة، فهناك: الرصد، والحسين، والنوا، والسّيكه، والاصبعين، والاصبهان، والمحيّر، وهي مقامات تتشابه إلى حد كبير مع مقامات الموسيقا العربية، ولكنها تختلف عنها في الطابع والشخصية. وتتكون نصوص المالوف من القصيد، والموشح، والزجل، تؤلف في: التصوف، والمديح، والغزل، والوصف.

هـ - **فن الحضرة**: وهو تراث دخل الطريقة العيساوية في عهود متأخرة، أي أنه لم يكن معروفا ومستعملا في بداية تأسيس الطريقة. ويمثل هذا الفن قمة السَّماع الصوفي للطريقة العيساوية في ليبيا، وتستعمل فيها: قصائد المديح، ونوبات المالوف، وتؤدّى بمصاحبة الآت: النقرة، والبنادير، والزل، والباز، النوبة، المزمار، وهي آلات رقية إيقاعية، والغيطه، والزكره، وهي آلات هوائية شعبية. ويُؤدِّي فن الحضرة مجموعة من المريدين ذوي الأصوات الجميلة المتناسقة، يقودهم شيخ الفن بطريقة المجاوبة الصوتية، ويجلسون متحلقين في حلقات دائرية في وسط الزاوية مقر الطريقة، حول موقد حديدي يُعرف بـ المنقل يحتوي على فحم مشتعل لتوفير طاقة حرارية لتسخين الجلود المشدودة على آلات البنادير الدفوف المستعملة. ويقوم بعض الأفراد من الحاضرين من غير المشاركين في المجموعة الأولى المتحلقة، الذين تأخذهم النشوة الروحية بالوقوف والتمايل برؤوسهم وأجسادهم يمنة ويسرى مع الإيقاعات المصاحبة للقصائد والنوبات، وصولا لمرحلة الجذب والهيام الروحي.

ويمر فن الحضرة بمراحل إيقاعية متنوعة، فهو يبدأ أولاً بإيقاع بطئ واضح الملامح يدغدغ العواطف والشعور بألحان هادئة جميلة موزونة تؤدى بنصوص دينية أغلبها في مديح الرسول ﷺ، ومشايخ الطريق، وتميل الإيقاعات شيئاً فشيئاً إلى السّرعة التدريجية حتى تنتهي بإيقاعات سريعة، وقوية، ونشطة جداً، يتمايل معها الواقفون الجاذبين من المريدين حتى يصلوا في جذبهم إلى قمة النشوة الروحية عن طريق كثرة ما اهتزت أجسادهم ورؤوسهم وتمايلت ذات اليمين وذات الشمال مع الإيقاعات المتسارعة على الألحان المؤثرة، وعند هذه النهاية يسقط أغلبهم منهك القوى، بعد أن أفرغ ما كان به من شحنات نفسية وجسدية مكبوتة عن طريق التجاوب العنيف مع الإيقاعات الحادة الأخيرة، وهذا ما يجعلهم يشعرون بالسّعادة الرّوحية والجسدية بعد أن هاموا وجذبوا شوقاً في حب الله ورسوله ﷺ.

وعند هذا الحد يقوم أحد المريدين الجالسين في وسط الحلقة من ذوى الصّوت الحسن الجميل بارتجال إنشاد صوتي منفرد في مدح الرّسول ﷺ يساعد على راحة واسترخاء المشاركون في فن الحضرة، بعد المجهود الروحي والجسدي الكبير الذي بذلوه أثناء المراحل السّابقة. ويُعدُّ فن الحضرة الفرصة الوحيدة المتاحة للمريدين لمزاولة وأداء كثير من الرياضة الروحية والجسدية، لأن انتماء المريد للطريقة يجعله يبتعد عن ارتياد الأفراح والمشاركة فيها بالرقص والغناء، تلك المشاركة التي كان لا يقرُّها المحافظون على تعاليم الدين، والأخلاق، والعرف، والتقاليد، في المجتمع الليبي.

وفي بعض المناسبات الدينية والاجتماعية، وفي قمة الجذب الروحي، وفي حالة من حالات غياب الوعي والشعور لدى بعض المريدين ذوي الاستعداد الخاص، وبمدد وإذن من شيخ الطريقة ومؤسسها، يقوم أولئك المريدون بحركات غريبة خارقة للطبيعة والعادة مثل: أكل الزجاج، وبلع المسامير، والمشي على النار، وضرب أجسادهم ورؤوسهم بآلات حادة، وغرس السكاكين والسيوف في بطونهم ورقابهم، والغريب أن هذه الأفعال لا تُخلِّف أي آثار تُذكر، أو تُشاهد على أولئك المريدين وأجسامهم بعد الانتهاء من تلك الجلسات الصوفية، وهم يعزون تلك الظواهر الغريبة الخارقة للعادة والطبيعة، لاتصال مدد مشايخهم بآل البيت الأشراف عليهم رضوان الله، ولمقدرة المشايخ على حمايتهم من التأثيرات الضارة لتلك الأدوات المادية الدنيوية الحادة في حالة جذبهم وهيامهم في الحضرة العيساوية، وقد تكون هذه الحركات الغريبة من بين أسباب مهاجمة الصوفية والتصوف، من قبل مشايخ الإسلام المتشددين كابن تيميه وغيره ...

- **وظيفة فنون السَّماع العيساوية في حياة الليبيين المعاصرة**

من بين الوظائف العشر للموسيقى في المجتمعات الإنسانية، التي حددها وليام ب. مريام عالم الأنثروبولوجي الأمريكي أنها تساهم في اندماج أفراد المجتمع وتوحيدهم: وهي من أهم هذه الوظائف، فالموسيقى بكل تأكيد ظاهرة اجتماعية داعمة ومشجعة، وفي بعض الحالات، هي التي غالبا تطلب من الأفراد المساهمة، والمشاركة في النشاطات الجماعية.

وتُستعمل الموسيقا كوسيلة لجلب الناس وجمعهم مع بعضهم البعض، أو كنقطة جذب وضم يتحلَّق حولها الأفراد معا لينخرطوا في أنشطة تتطلب تعاون وتعاضد الجميع[10].

وتتمثل هذه الوظيفة بكل وضوح في فنون السَّماع العيساوية، التي نجدها تساهم في اندماج الأفراد وتجميعهم مع بعضهم البعض، وتشجعهم على المساهمة والمشاركة في النشاط الجماعي للحضرة الصوفية، التي تصبح كنقطة جذب وضم يتحلق حولها مريدو الطريقة لينخرطوا في أنشطتها المختلفة التي تتطلب تعاون وتعاضد الجميع، كالمشاركة في مجموعة المنشدين الجالسين في الحلقة، والذاكرين الواقفين في الصف الطويل، والعازفين على الآلات الموسيقية المختلفة، والمشاركين في حركات الجذب والهيام. وهذا ما جعل هذه الفنون تلعب دورا هاما في المجتمع الليبي المعاصر، فهي حاضرة في جميع المناسبات الدينية والاجتماعية، وتساهم بدور فاعل في إقامة وإحياء هذه المناسبات بشكل تطوعي ذاتي، يتكاثف فيه الجميع ويتعاون في سبيل نجاح هذه المهام بشكل يرضى عنه الجميع، كما تُضفي عليها الكثير من القدسية والاحترام. ومن بين المناسبات الدينية والاجتماعية التي تساهم في إقامتها فنون السَّماع العيساوية:

1 . الاحتفال السنوي بذكرى المولد النبوي الشريف، حيث تخرج الزوايا بكامل أفرادها وعتادها في صباح اليوم الثاني عشر من ربيع الأول، تجوب شوارع المدينة ومقامات الأولياء والصالحين، وهي تنشد قصائد المديح، ونوبات المالوف الصوفية، احتفالا بتلك الذكرى العطرة.

2 . في توديع حجاج بيت الله الحرام وهم مسافرون بشكل جماعي لأداء مناسك الحج، وفي استقبالهم عند عودتهم بعد أدائهم للفريضة.

3 . زفة العريس ليلة الدخلة، حيث تُؤدَّى نوبات المالوف التي قيلت في الغزل، والحب، والشوق، بشكل جماعي وبمصاحبة البنادير والغيطهالدفوف والزرنه، أثناء تدريج العريس في طريقه لبيت الزوجية الجديد.

4 . أثناء تشييع جنازات كبار مشايخ البلاد وعلمائها، والشباب غير المتزوجين تعويضا

لهم عن تدريجة ليلة الدخلة الذين حرموا منها، وأثناء المآتم بُعيد الوفاة، وهي خاصة بمريدي الطريقة فقط.

5. قدوم المولود الذكر، وختانه، بناء بيت جديد والسَّكن فيه، والشفاء من الأمراض، ونجاح العمليات الجراحية المستعصية، والنجاة من الملمات والمصائب، والنجاح والتخرج، وعودة الغائب والمفقود والمسجون، وغيرها.

● نتيجة وتوصية

وهكذا، وبعد أن استكملنا الحديث عن راحة الأرواح في السَّماع المُباح في هذه الورقة الموجزة، وبعد أن تتبعنا الآراء المختلفة والمتضاربة حول السَّماع الصوفي، التي تراوحت ما بين معارض ومؤيد استنادا للكتاب والسنة، وتعرفنا على الموسيقا الروحية وعلاقتها بالسَّماع المُباح، والطرق الصوفية، وفنون السَّماع في الطريقة العيساوية ودورها في المجتمع الليبي المعاصر، نورد في ختام هذه الورقة نتيجة وتوصية:

● النتيجة:

لفنون السَّماع في الطريقة العيساوية، بمكوناتها الخمسة: الحزب الكبير، والذكر، وقصائد المديح، ونوبات المالوف، وفن الحضرة، التي تُعدُّ نموذجا للموسيقى الروحية، والمرادفة للسَّماع الصوفي المُباح، دورا هاما في المجتمع الليبي المعاصر، فهي متواجدة وحاضرة في عديد المناسبات الدينية والاجتماعية، ولا تأخذ هذه المناسبات شكلها الكامل والنهائي إلا بوجود هذه الفنون ومشاركتها، وهي لا زالت، إلى يومنا هذا، تتمتع بهذا الدور الوظيفي الهام في المجتمع الليبي، بالرغم من مرور السنوات والعقود الطويلة على نشأتها وتواجدها، وبالرغم من الهجمة الشرسة للعولمة، وثورة المعلوماتية وأثرهما السلبي على الموروث الشعبي، ودورهما الكبير في تغيير الكثير من المفاهيم، والأفكار، والعادات والتقاليد المجتمعية في أنحاء العالم، إلا أن المجتمع الليبي لا يزال متمسكا بفنون السَّماع العيساوية، ومستعملا لها، ومحافظا عليها باعتبارها موروث صوفي عريق، وصله من أجيال السلف الصالح، الذين حافظوا عليه وأوصلوه بكل أمانة وصدق واخلاص.

● **التوصية:**

جمع مقاطع الموروث الموسيقي والغنائي لفنون السَّماع العيساوية في ليبيا، وتدوين نصوصها الأدبية، وألحانها الموسيقية، وأوزانها الإيقاعية، ونشرها وإصدارها في كتيبات دورية، لتكون مُتاحة للراغبين في الاطلاع عليها، وللراغبين في إجراء دراساتهم وأبحاثهم التحليلية والنقدية، في هذا الموروث الموسيقي والغنائي العريق مستقبلا. وأيضا القيام بتسجيل مقاطع هذا الموروث سمعيا ومرئيا بالتقنية الرقمية الجديدة في أسطوانات مُدمجة، وتخزينها في مخزنات الذاكرة، والعمل على نشرها في جميع أنحاء الوطن العربي والعالم.

● مصادر الإحالات

1 . الشبكة العنكبوتية، موقع: منتدى الحوار الإسلامي.

2 . الشبكة العنكبوتية، موقع: المكتبة الإسلامية.

3 . الشبكة العنكبوتية: مدونة: محمد بن خالد السَّياري، مجموع فتاوي شيخ الإسلام.

4 . الشبكة العنكبوتية، موقع: صيد الفوائد.

5 . الشبكة العنكبوتية، موقع: السَّماع عند الغزالي.

6 . المصدر السابق.

7 . الشبكة العنكبوتية، موقع: التصوف والسَّماع.

8 . أحمد حنفي نصَّار، مع التصوف الإسلامي، معارج ونماذج، القاهرة: دار وهدان للطباعة، (د.ت)، صفحة، 11 .

9 . عامر النجار، الطرق الصوفية في مصر، ط 4، القاهرة: دار المعارف، (د.ت)، صفحة، 18 .

10 . ديفيد بويل و رودولف رادوسي، الأسس النفسية للسلوك الموسيقي، نشر شركة ماكميللان، نيو يورك، 1978 . ترجمه من اللغة الإنجليزية: عبد الله مختار السِّباعي، مخطوط من 420 صفحة يبحث عن ناشر ؟ صفحة 215، من الترجمة.

العناصر الموسيقية المشتركة بين المغرب العربي والمشرق العربي

(نوبة المالوف الليبية نموذجا)

العناصر الموسيقية المشتركة بين المغرب العربي والمشرق العربي

(نوبة المالوف الليبية نموذجا)

تمهيد مفيد

للموسيقا العربية شخصية فنية متفرِّدة تميَّزت بعدد من الخصائص والمواصفات جعلتها تختلف في الكثير من مظاهرها عن بقية الموسيقات الأخرى في دول العالم شرقه وغربه شماله وجنوبه . وهناك عدة عوامل عقائدية وجغرافية واجتماعية وتاريخية وثقافية وفنّية تظافرت جميعها خلال العصور الماضية في إيجاد هذه الشخصية المتميِّزة في المنطقة المُمتدة من ضفاف الخليج العربي شرقا الى شواطيء المحيط الأطلسي غربا، والتي جمعها تاريخ واحد منذ صدر الدعوة الإسلامية وحتى يومنا هذا .

ففي عهد الخلفاء الراشدين وما بعدهم من خلفاء بني أمية والعباسيين انتشرت الفتوحات الإسلامية واتَّسعت الدولة العربية جنوبا وشرقا وشمالا وغربا وشملت بلاد اليمن وفارس ومستعمرات الرُّوم في بلاد مابين النهرين والشام ومصر وأقطار الشمال الإفريقي، مما أدَّى الى دخول عناصر حضارية وثقافية وفنّية جديدة ساهمت في تشكيل الحضارة العربية الإسلامية البوتقة التي انصهرت فيها جميع تلك العناصر الوافدة مع الأصول والجذور العربية القديمة لتصبح شكلا حضاريا جديدا ساهم بانتاجه العلمي والفكري والفني الغزير في ازدهار ونهضة العالم وتقدُّمه في وقت كانت فيه أوربة وغيرها من المناطق تغطُّ في ظلام العصور الوسطى وتعيش فترة من التَّخلف والرُّكود .

وبالرغم من أن تلك التقاليد الموسيقية التي كانت نتاجا لإنصهار العديد من العناصر العربية والفارسية والرومية والمصرية والبربرية والزنجية وكانت على درجة من التباين

والإختلاف، طبقا لمصادرها المتعددة، إلا أنها أصبحت مصدرا لوحدة تلك الموسيقا الناتجة وليست سببا في تفرُّقها وتباعدها، وأصبح الموسيقيون على إمتداد رقعة الدولة الجديدة يستعملون قوالبا وصيغا موسيقية وغنائية ومقامات وطبوع وأوزان وإيقاعات وآلات موسيقية تقليدية وشعبية متقاربة ومتشابهة الى حد كبير في تكوينها وفي مظاهرها الفنية والموسيقية .

والمتأمِّل في الموسيقا العربية اليوم وبعد مرور كل تلك العصور والقرون والعهود الطويلة على نشأتها وتطورها وازدهارها، وبالرغم من مؤثرات الموسيقا الغربية الواضحة في مكوناتها النظرية والعملية والآلية التي سادت فيها خلال القرنين الماضيين التاسع عشر والعشرون، يجد أن مظاهر تلك الوحدة الفنية لا زالت قائمة بشكل واضح مع الإعتراف بوجود خصوصية محلية في كل منطقة أعطتها صبغة تكوينية وشكلية جعلتها قد تبدو مختلفة بعض الشيء عن المناطق الأخرى . ولكن جميع هذه الأقطار لا زالت تُحافظ على ذات الثوابت والأصول الفنية المتوارثة في قوالبها وصيغها ومقاماتها وأوزانها وآلاتها الموسيقية المستعملة .

فالموسيقا السَّائدة في أقطار المشرق العربي من اليمن وشبه الجزيرة والخليج والعراق وبلاد الشام ومصر لا تختلف كثيرا عمَّا يسود في أقطار المغرب العربي، بما فيها ليبيا وتونس والجزائر والمغرب من تقاليد موسيقية وغنائية عريقة، مع وجود بعض الاختلافات البسيطة في التَّسميات والمصطلحات وأساليب الأداء وفنونها بين تلك الموسيقا .

ولتسليط الضَّوء على بعض العناصر المشتركة التي لا زالت تُعتبر من عوامل الالتقاء والتواصل بين موسيقا المغرب والمشرق العربيين، جاءت هذه الندوة العلمية التي يُقيمها المجمع العربي للموسيقا من بين فعاليات الاجتماع الحادي والعشرون لمجلسه التنفيذي المنعقد بمدينة الرباط خلال الفترة من 26 الى 29 أبريل 2010، هذه الندوة التي يشرِّفني ويُسعدني أن أشارك فيها بهذه الورقة البحثية التي اخترت لها نوبة المالوف الليبية المعاصرة لتكون نموذجا فنّيا أتتبع فيه ومن خلاله بعض العناصر الموسيقية

والغنائية المشتركة بين المغرب والمشرق التي أصبحت تشكل القالب المعاصر لهذه النوبة، بهدف التعرف على هذه العناصر وتحديد دورها الواضح والفعَّال في تشكيل نصوص واوزان وحركات وأقسام هذه النوبة التي ابتعدت كثيرا عن جذورها وأصولها الأندلسية والمغاربية القديمة وقد يرجع سبب ذلك لموقع ليبيا الجغرافي المتوسط ين جناحي الوطن العربي المغرب والمشرق مما جعلها نقطة التقاء هامة بين عناصر الموسيقا والغناء في كلا الجناحين المذكورين، وهذا ما جعل هذه النوبة تختلف الى حد كبير في مظاهرها وشخصيتها المتميزة عن النوبات المغاربية الأخرى في تونس والجزائر والمغرب.

ونوبة المالوف الليبية المعاصرة هي موروث غنائي موسيقي عربي عريق يعود في نشأته الأولى الى بلاد الأندلس إبَّان ازدهار الحضارة العربية الإسلامية فيها على مدى ثمانية قرون كاملة . وقد جاءت تلك النشأة على يد الموسيقار المشرقي ذائع الصِّيت « أبي الحسن علي بن نافع الملقب بزرياب » الذي يمكن إعتباره أول من قام بمزج عناصر الموسيقا العربية المشرقية، التي أحضرها معه من بغداد الى قرطبه، بأصول وعناصر الموسيقا المغربية العربية والبربرية والمحلية في العدوتين المغرب والأندلس والتي كان من أهم نتائجها ظهور قالب النوبة بمكوناته الموسيقية والغنائية المتدرِّجة في سرعتها من الاستهلالات والأوزان الثقيلة إلى الأهزاج والمحركات والأختام السَّريعة .[1]

وقد نزح هذا الموروث الموسيقي الغنائي العريق منذ ما يزيد عن الخمسة قرون الى ليبيا بعدة وسائل وطرق لعل من أهمها : عن طريق الحجاج والعلماء والمتصوِّفة الأندلسيون والمغاربة المتجهون الى المشرق لأداء فريضة الحج وطلب العلم ونشر التصوُّف، أولائك الرواد الذين كانوا يُقيمون لبعض الوقت في بلادنا أثناء سفرهم الطويل . الى جانب النازحين من بلاد الأندلس خلال حملات التطهير العرقي الذين تعرَّضوا له من الصليبيين الأسبان بعد سقوط معاقلهم الواحد تلو الأخر .

وقد وجد أولائك النازحون خير ملاذ وملجأ في بعض المراكز العمرانية على الساحل الليبي حيث أقاموا ونشروا تقاليدهم وعاداتهم وفنونهم المختلفة التي كان من بينها فن

النوبة الغنائية التي امتزجت بالأصول المحلية والمشرقية، الأدبية والموسيقية والغنائية، خلال تلك العهود البعيدة وأصبحت موروثا ليبيا معاصرا يختلف كثيرا عن أصوله وجذوره الفنية القديمة . (2)

ونظرا لبُعد المسافة الزمنية التي تفصلنا عن القرون الأولى التي شهدت نشأة ونزوح النوبة ولعدم توفُّر الكثير من الشواهد السمعية الأصلية الموثقة بالتدوين والتسجيل فإننا في الحقيقة لا نستطيع التعرُّف على مدى ما لحق بهذا الموروث الموسيقي الغنائي العريق من تغيُّرات وتعديلات واضافات على وجه الدقة خلال العقود الزمنية الماضية . وهكذا يمكن القول أن مقاطع النوبة بنصوصها الأدبية وألحانها وأوزانها الموسيقية التي تُؤدَّى بها في بلادنا في عديد المناسبات الدينية والإجتماعية في وقتنا الحاضر تختلف بشكل أو بآخر عن تلك الأصول القديمة التي كانت عليها إبان نزوحها من موطنها الأصلي .

وبعد هذا التمهيد المُفيد الذي قدَّمنا فيه لمحة موجزة عن الموسيقا في جناحي الوطن العربي، المغرب والمشرق، وما يربطهما من عناصر مشتركة متوارثة منذ عصور مضت ولا زالت مُطبَّقة الى يومنا هذا، وعن النوبة الليبية موضوع هذه الورقة البحثية، سنتتبع فيما يلي مظاهر العناصر الأدبية والموسيقية المشتركة المغاربية والمشرقية، التي شكلت الى جانب المؤثرات المحلية نوبة المالوف الليبية المعاصرة .

النصوص الأدبية :

تتكون نصوص النوبة الليبية المعاصرة من مُقطَّعات شعرية وموشحات وأزجال توافقت وتآلفت مع بعضها البعض في ألحان موسيقية غنائية وفي طبوع متعددة مُركبة على أوزان إيقاعية مختلفة الضروب لتُشكل في النهاية المقاطع المُغناة في هذه النوبة . والمُلفت للنظر أن الكثير من هذه النصوص جاءت من ثلاثة مصادر فنية: أولهما أندلسي مغاربي والثاني مشرقي والثالث ليبي محلي، تشاركت هذه العناصر الثلاثة في تكوين الجسم الأدبي للنوبة في التحام تام وتوافق كامل وكأنها ترجع لمصدر أدبي واحد يحمل صفات متجانسة ومتآلفة . ونورد فيما يلي بعضٌ من مقاطع النصوص الأدبية التي ترجع في جذورها للمصدر الأول

الأندلسي المغاربي : إنَّ الهوى قد ملكْ فؤادي، وحُسْنك حين اشتهر في غرناطه وحدكْ، يا مُدَّعي في الحبِّ جهلا، يا مُحمَّد يا جوهرة عقدي، عشقتُ سُلطان الملاح، ألا يا مدير الرَّاح أفناني الغرام، أُهيّل الحما قد طال شوقي اليكمو، يا عاذلي بالله دعني أزد عشقا، قد بشَّرت بقدومكم ريح الصّبا، قدم المساء يا مرحبا بقدومه، آهٍ على ما فات نار الحشا وقود، الخلاعة مُقيمة في وادي فاس، زارني حبِّي بعد ما جفا، بالله يا عشِّية، قد خطفتُ نظرة، ما سبى عقلي سوى سحر الجُفون، عيني وقلبي نشبْني ... وغيرها الكثير ... (3)

أما النصوص الأدبية المشرقية التي دخلت النوبة الليبية وأصبحت من بين أهم مقاطعها كان مصدرها الأول ديوان شهاب الدين المصري سفينة الملك ونفيسة الفلك « ونذكر من مقاطعها موشحات وأزجال : مُنيتي من رمتُ قربه، يا غزالا بالبهاء ما أجملك، أطلت الهجر يا بدري، داعي الهوى قد صاح، يا مُخجل الأقمار بالحُسْن والأنوار ، جعلني غرامي في عشقك مثل، بدري أدر كاس الطلا، أتاني زماني بما أرتضي، أهوى الغزال الرَّبربي، بدتْ من الخدر في هيكل الأنوار، سيدي أوحشت ربعي، أنا من وجدي أنا، الهوى أضنى فؤادي، أمسيتُ في أسر الذي ملكني ... وغيرها ... (4)

والمُلفت للنظر أن جميع الموشحات المشرقية السَّابقة قد دخلت للنوبة الليبية بنصوصها ومقاماتها فقط، أي أنها لم تدخل كاملة بألحانها وأوزانها المشرقية، حيث قام بعض المشائخ الموهوبين بتلحينها من جديد بألحان ليبية محلية في أوزان النوبة: المصدَّر، البرول، المربَّع، والعلاجي ، بشكل يتلائم مع الخصوصية الفنية لها، ليتمَّ الإنسجام التام والتكامل بين هذه النصوص المشرقية وبين بقية النصوص الأندلسية المغاربية والمحلية المكونة للنوبة الليبية .

أما النصوص الأدبية المحلية التي قام بتأليفها الرُّواد الأوائل من مشائخ النوبة فكان أغلبها في التَّصوف والمديح النبوي وذلك لأن هذا الموروث العريق لجأ الى زوايا الطريقة العيساوية بعد نزوحه وأصبح من بين أهم فنونها الصُّوفية التي تطبقها في عديد المناسبات، ولا شك أن هذا اللجوء قد حافظ على مكونات هذا الموروث الأدبية والموسيقية خلال

العصور الماضية، وكان ذلك من أهم عوامل وصوله الينا بوضعه المعاصر . ونذكر من بين النصوص المحلية : الله ليس لي مولا سواه، أزهد في رضاها، يا من يُرد الهدى، ضاءت الدنيا، الله لا تقطع لي نصيب، يا ربي صلي دايم على خير البشر، ليث شعري أهل الحمى يحملوني، نبعثلك رسالة من روحي وقلبي، قم ترفَّق بالمشتاق، ظبي سباني للهادي أحمد، بأيِّن سبب احكيلي يا قُدَّ غصن الفضة ... وغيرها ... (5)

● **القالب:**

تتكون النوبة الليبية من أقسام وحركات موسيقية وغنائية متتالية ومتدرِّجة في سرعتها تتشابه مع أقسام ومكونات الوصلة الموسيقية الغنائية المشرقية . فالنَّوبة البطيئة تبدأ في إيقاع المصدَّر باستهلال منفرد ومرتجل: صوتي استفتاح أو آلي استخبار يُؤدَّى على آلة العود في تقاسيم مرتجلة غير موزونة في الطبع المقام الأساسي للنوبة المُؤدَّاة، وقد تُستعمل في بعض الزوايا العيساوية آلة الغيطه وهي آلة نفخ هوائية شعبية مزدوجة الريشة بدلا من العود، ثم تدخل النوبة بأبيات المطلع والطالع والرجوع في إيقاع المصدَّر، ويتكرر لحن هذه الأقسام بأبيات جديدة حتى المْركَّز الذي يقع في منتصف زمن النوبة ويُعتبر حلقة وصل بين المصدَّر والبراول، وهي الأقسام السَّريعة في النوبة . ويتكون المْركَّز من مجموعة أبيات شعرية أو موشحات أو أزجال وفيه يتسارع الإيقاع تدريجيا تمهيدا لدخول البراول الثقيلة ثم البراول السَّريعة بأبياتها وألحانها المتعددة الجديدة التي تنتهي بالختم في سرعة قصوى في ختام النوبة (6)، وفي بعض النوبات الطويلة يحل محل المْركَّز تقاسيم أو ارتجالات صوتية تفصل بين قسمي النوبة البطيء والسَّريع.

والوصلة في تقاليد الموسيقا المشرقية هي قالب موسيقي غنائي يتكون من عدة أجزاء ومكونات تبدأ بالإرتجالات الآلية أو التقاسيم في المقام الأصلي للوصلة تُؤدَّى غالبا على آلة العود، يعقبها أداء موسيقا الدولاب أو السَّماعي أو البشرف وهي مُؤلفات موسيقية آلية قديمة متوارثة تُعزف تمهيدا لبدء الجزء الغنائي الذي هو عبارة عن موشحات تُؤدَّى بشكل جماعي، يليه تقاسيم قصيرة أخرى على آلة القانون أو الكمان أو الناي، ثم يبدأ

غناء الليالي والمواويل يُؤدِّيها صوت منفرد يتَّصف بالطرب والتمرُّس بمصاحبة عزف من إحدى الآلات الفردية، ثم يبدأ أداء قالب الدور الغنائي، المكوِّن الرئيسي للوصلة، بأبياته الزجلية وألحانه المُتقنة بما يحويه من غناء الآهات المتبادلة بين المطرب والكورس فيما يُعرف بالهنك، وبنهايته تختم الوصلة الغنائية الموسيقية المشرقية ... (7)

ومن المعروف أن ترتيب هذا القالب المشترك في كل من النوبة والوصلة قد يعود في نشأته الأولى الى جذور وتقاليد عربية مشرقية قديمة كانت شائعة الإستعمال في المشرق العربي إبَّان العصر العباسي نقلها معه الطائر الغرد أبي الحسن علي بن نافع « زرياب »، في رحلته المشهورة من بغداد العباسية الى قرطبة الأموية الأندلسية، الى جانب ما نقل من النظريات والمقامات والأوزان والآلات الموسيقية وألحان الأغاني والأصوات المشرقية التي كان لها الدور الكبير في خلق النهضة الموسيقية في بلاد الأندلس إبان تلك العصور الزمنية الزاهرة .

● **الطبوع والمقامات:**

بالرَّغم من الإختلاف الظاهر في شخصية بعض الطبوع والمقامات الموسيقية المستعملة في مقاطع النوبة الليبية، ذات الجذور الأندلسية المغاربية، مع تلك المقامات المستعملة في الموسيقا المشرقية إلا أنهما يشتركان في كثير من المكونات الأساسية في وقتنا المعاصر نذكر منها:

1. إبتعادهما عن إستعمال درجات السّلم الطبيعي العربي القديم واستعمال، بدلا منه، درجات السّلم الموسيقي الغربي الدياتوني المعدَّل أو المعتدل، بترد داته وذبذباته المعروفة، مع تحويل بعض تلك الدرجات بالرَّفع أو الخفض الى ثلاثة أرباع الدرجة لإنتاج نغمة السِّيكه الموجودة في المقامات الرُّبعية ومشتقاتها وفروعها المختلفة .
2. إستعمال مسافة أو فاصلة الثانية الزائدة المتكونة من مجموع ستة أرباع درجة ونصف المُعدَّلة في بعض المقامات والطبوع الموسيقية: كالزيدان والأصبعين والاصبهان ورصد الذيل والحجاز والشهناز والنكريز واستعمالها بدلا عن الفاصلة

الطبيعية العربية القديمة المحتوية على خمسة أرباع تقريبا .

3. استعمال التسمية الفارسية الموروثة لبعض درجات سلم الطبع أو المقام مع بعض التغيير في نطق وكتابة هذه الدرجات مثل : اليكاه ،الرَّصد الرَّاست، الدوكه، الكرد، الصِّيكه السِّيكه، الجهركه، الحصار، الماهور، الكردان، الشهناز ... وغيرها ...

4. استعمال تسميات عربية قديمة لبعض درجات الطبع أو المقام مثل : صبا، نوا، حسين، أوج، محيِّر.

5. يُستعمل في بعض مقاطع النوبة الليبية طبع رصد الذيل الذي يتشابه بشكل كبير مع مقام البسنديده المشرقي المتفرِّع من مقام النكريز المستقر على درجة الرَّصد الرَّاست بتكوينه من الحجاز دوكه والرَّصد نوا.

6. يُستعمل في النوبة الليبية بعض الطبوع ذات الجذور الأندلسية المغاربية القديمة التي تختلف في شخصيتها عن مقامات الموسيقا العربية المشرقية بالرغم من أنها تتشابه معها في درجاتها ومكوناتها النغمية كطبع النوا الذي يتشابه مع مقام العشاق المشرقي أو النهاوند المصور على درجة الدُّوكه إلا أن درجته الثانية تنخفض قليلا عن درجة البوسليك وتعلو عن درجة السِّيكه أي أنها تقع بين هاتين الدرجتين. وطبع الإصبهان المشتق من طبع الاصبعين أو الحجاز المشرقي الذي يجب أن يبدأ العمل به من الكردان ويهبط الى النوا يجنس الرَّصد الرَّاست ثم يهبط الى بياتي دوكه ومنه الى رصد يكاه تصوير مقام النَّيرز المشرقي على هذه الدرجة في القرارات ثم الصُّعود للقفل بالأصبعين أو الحجاز على الدوكه .

ومن المعروف أنه منذ انتقال أداء فنون نوبة المالوف الليبية، في منتصف ستينيات القرن الماضي، من بيئتها الأصلية في الزوايا العيساوية وتحوُّلها من فن صوفي طُرقي الى فن غنائي إذاعي استُعْملتْ مصاحبة لأدائه آلات الموسيقا العربية المتطورة من التخت القديم ويُؤدَّى على دور العرض والمسارح وفي المهرجانات المحلية والخارجية، أدَّى كل ذلك إلى إبتعاد طبوع النوبة في درجاتها وشخصيتها الفنية عن أصولها وجذورها الأندلسية

المغاربية لتصبح مقامات موسيقية عربية مشرقية صرفة، ولتصبح أيضا من بين العناصر الموسيقية المشتركة بين المغرب والمشرق فهي مقامات مشرقية تُؤدَّى بها مقاطع نوبة المالوف الليبية ذات الجذور الأندلسية المغاربية والمحلية القديمة . ونذكر من بين ذلك مقاطع نوبة النوا التي تحوَّلت من هذا الطبع النوا الى طبع الحسين الذي يتشابه مع مقام البياتي المشرقي وذلك لصعوبة استخراج درجة الثانية الواقعة بين البوسليك والسِّيكه.

وفيما يلي نورد جدولا يُبين طبوع نوبة المالوف الليبية وما يُقابلها من مقامات الموسيقا المشرقية :

مسلسل	طبوع نوبة المالوف الليبية	ما يقابلها من المقامات المشرقية
1	الرَّصد	الرَّاست
2	رصد الذيل	البسنديدة المتفرع من مقام النكريز
3	الماية رصد	النيرز
3	الحسين	البياتي
4	النَّوا	العشاق مرفوع الدرجه الثانية
5	الاصبعين	الحجاز
6	الاصبهان	الحجاز: فرعه راست نوا
7	الصِّيكه	السيكه والهزام
8	الماية	سيكه: فرعها بياتي وحجاز نوا
9	المحيَّر	الجهركه

وكان يوجد طبعين في نوبة الحسين هما الحسين صبا والحسين عجم يختلف العمل فيهما عن طبع الحسين أصل، المتشابه مع مقام البياتي، بالتركيز على جنس العجم على درجة العجم في الأول وإضافة جنس الصبا الى بياتي الجذع في الثاني، لم نعثر لهما على أي أثر من بين مقاطع النوبة المعاصرة ويبدو أنهما قد ضاعا وطواهما النسيان

● **الأوزان والإيقاعات:**

تُستعمل مُصاحبةً لأداء نوبة المالوف الليبية أربعة أوزان أو إيقاعات أساسية قديمة متوارثة هي: المَصدَّر، البِرْوِلْ، المربَّعْ ، والعلاجي . والإيقاعين الأخيرين يُعتبران خصوصية محلية ليبية ومغاربية، ولا يوجد لهما مثيل في تراث الموسيقا المشرقية ولذلك سنستبعدهما من المناقشة ونركز على إيقاعي المصدَّر والبرول اللذين يمكن إعتبارهما إيقاع واحد يُؤدّى بسرعتين مختلفتين: فالمصدّر بطيء والبرول سريع مع اختلاف بسيط في وضع ضروب الأخير . ويتكون إيقاع المصدَّر، بطيء السُّرعة، من ثمانية ضروب متتالية من زمن الرُّبع السَّوداء مُقسَّمة الى دائرتين ثلاثية وخماسية 3 + 5، أي تتكون الدائرة الأولى من ثلاثة ضروب من الفئة المذكورة، بينما تتكون الدائرة الثانية من خمسة ضروب من ذات الفئة، تتوزع هذه الضروب بين ضرب قوي دُمّ وضعيف تكّ وفترات صمت أس كما يلي:

إيقاع المصدَّر الليبي الثلاثي

8/4 دُمْ أسْ تكْ دُمْ أسْ تكْ أسْ تكْ

ويوجد شكل آخر لهذا الإيقاع يبدأ بالدائرة الخماسية يُسمَّى مخمَّسْ يؤدَّى كما يلي:

إيقاع المصدَّر الليبي المخمَّسْ

8/4 دُمْ تكْ أسْ تكْ أسْ دُمْ تكْ أسْ

ويُعتبر إيقاع البرْوِلْ صورة مُصغَّرة من هذا الإيقاع حيث يتكون من ثمانية ضروب من فئة الثُّمن ذات السِّن e بنفس الترتيب الأول الذي يبدأ بالدائرة الثلاثية كما يلي :

إيقاع البرول الليبي

8/8دُمْ أسْ تكْدُ دمْ أسْ تكْ أسْ أسْ

ويمكن إعتبار هذين الإيقاعين المصدَّر والبرول من أهم العناصر المشتركة بين نوبة المالوف الليبية وبين التراث الموسيقي والغنائي العربي المشرقي والمغربي، حيث يتشابهان الى حد كبير مع بعض الإيقاعات المستعملة في منطقة واسعة من المشرق العربي والإسلامي تمتد من اليمن جنوبا الى تركيا شمالا مرورا بوسط شبه الجزيرة العربية والخليج وبلاد الشام ويصل غربا الى الجزائر . وتوجد نفس التسمية في تونس إلا أنه إيقاع مختلف يتكون من أثنتي عشرة ضربا من فئة الثُّمن ذات السِّن أو ستة ضروب من فئة الرُّبع السَّوداء . [8]

ويتشابه إيقاع المصدَّر الليبي بدائرته الخماسية، مع إيقاع « الصوت الرُّباعي» اليمني الأصل والمستعمل في الموروث الغنائي بمنطقة الخليج العربي بشكل كبير، كما يتشابه مع إيقاع أغاني « الدانة » في شبه الجزيرة العربية ، ويتشابه إيقاع البرول الثماني مع إيقاع « دانة الكف» في شبه الجزيرة العربية، وإيقاع « المصدَّر الجزائري» الذي يبدأ من ضرب التك الأخير، ويتشابه بشكل كامل أيضا مع إيقاع « القاتيقفتي التركي»[9] . وتتميز هذه الإيقاعات جميعها بأصالتها العريقة في تاريخ الموسيقا العربية، حيث أنها قد ترجع في جذورها الى أيقاع الثقيل الثاني الذي كان مستعملا في التراث الغنائي العربي القديم منذ أكثر من ألف عام مضى، حيث ورد في كتاب الموسيقا الكبير لـ أبي نصر الفارابي ، وكتاب الأدوار في الموسيقا لـ صفي الدين عبد المؤمن الأرموي [10] مُدوَّنات تتكون من ستة عشرة ضربا مُقسَّمة الى دوائر تشبه الى حد كبير ضروب إيقاعات « المصدَّر والصوت والدانة والقاتيقفتي « المذكورة أعلاه، مما يؤكد عراقة وقدم هذا الإيقاع ويُؤكد إعتباره من أهم العناصر الموسيقية المشتركة بين النوبة الليبية وغيرها من فنون الموسيقا والغناء العربية والإسلامية المشرقية . وفيما يلي نورد عدد من الجداول تحتوي على تدوين للإيقاعات المذكورة أعلاه ومقارنتها بإيقاع المصدَّر المخمّس وإيقاع البرول الثُّماني:

المصدَّر المخمَّس 4/8 دُمْ تكْ أسْ تكْ أسْ دُمْ تكْ أسْ

الصَّوت الرباعي 8/8 دُمْ أسْ أسْ تكْ أسْ دُمْ أسْ تكْ

الـدَّانه 4/8 دُمْ أسْ أسْ تكْ أسْ دُمْ تكْ أسْ

■ ملاحظة: الصوت الرُّباعي يبدأ من ضرب التك الأخير

البـرْوِلْ 8/8 دُم أسْ تكْ دُمْ أسْ تكْ أسْ أسْ

دانة الكف 8/8 دُم أسْ تكْ دُمْ أسْ تكْ تكْ تكْ

المصدَّر الجزائري 8/8 دُم أسْ تكْ دُمْ أسْ دُمْ أسْ تكْ

القاتيقفتي التركي 8/8 دُم تكْ تكْ دُمْ أسْ تكْ أسْ تكْ

■ ملاحظة: المصدَّر الجزائري يبدأ من ضرب التك الأخير

البـرول 8/8 دُم أسْ تكْ دُمْ أسْ تكْ أسْ أسْ

الثقيـل الثـاني 8/8 دُمْ أسْ أسْ دُمْ أسْ أسْ أسْ أسْ

الثقيل الثاني 8/8 دُمْ أسْ أسْ دُمْ أسْ أسْ دُمْ أسْ

● **ملخص ونتائج وتوصيات**

تتبّعنا فيما مضى من هذه الورقة البحثية بعض العناصر الفنية المشتركة بين نوبة المالوف الليبية المعاصرة بما تحمله من جذور وأصول أندلسية مغاربية ومحلية ليبية وبين الموسيقا العربية المشرقية، وقد تمَّ التركيز في هذه الورقة على العناصر المشتركة في النصوص الأدبية المُغنَّاة في مقاطع النوبة بما فيها من مقطعات شعرية وموشحات

وأزجال ذات أصول مغاربية ومشرقية ومحلية . وتتبعنا القالب البنائي للنوبة بما فيه من حركات وأقسام تتشابه مع قالب الوصلة الغنائية المشرقية التي كانت مستعملة الى وقت قريب في تقاليد الموسيقا العربية المشرقية . كما تتبعنا أيضا الطبوع المستعملة في مقاطع نوبة المالوف الليبية وعلاقتها بالمقامات الموسيقية العربية المشرقية في تكوينها ومسمياتها وشخصيتها الفنية، وأوردنا لتوضيح ذلك جدولا للمقارنة بين تلك الطبوع والمقامات، ثم ختمنا هذا الموضوع بتناول علاقة إيقاعي المصدَّر والبرْول المستعملين في النوبة الليبية بإيقاعات الصوت الرُّباعي المستعمل في اليمن ومنطقة الخليج، وإيقاعي الدانة ودانة الكف المستعملين في شبه الجزيرة العربية، وإيقاع القاتيقفتي التركي والمصدَّر الجزائري، وقد أوردنا مجموعة من الجداول المختصرة للمقارنة وزيادة التوضيح لموضوع الطبوع والمقامات . وفيما يلي نورد عدد من النتائج الى توصلنا اليها في ختام هذه الدراسة وعدد من االتوصيات التي قد يُستفاد منها في هذا المجال :

● **النتائج :**

1 . يشترك في تكوين نوبة المالوف الليبية المعاصرة خليط من العناصر الموسيقية والغنائية المشتركة بين المغرب العربي والمشرق العربي الى جانب العناصر الفنية المحلية .

2 . النصوص الأدبية لنوبة المالوف الليبية التي تتكون من المقطعات الشعرية والموشحات والأزجال ترجع في مصادرها للنصوص الأندلسية المغاربية والنصوص المشرقية والمحلية الليبية .

3 . النصوص الأدبية المشرقية، التي أُضيفت لمقاطع النوبة من كتاب « سفينة الملك ونفيسة الفلك لإبن شهاب الدِّين المصري « لم تدخل النوبة الليبية كاملة بألحانها وأوزانها المشرقية بل أُعاد الليبيون تلحينها من جديد على أوزان النوبة الأربعة، المصدَّر، البرول، المربَّع، والعلاَّجي، لتتلائم وتنسجم مع مقاطع النوبة الغنائية المتوارثة .

4 . يتشابه القالب البنائي للنوبة الليبية في مكوناته وأقسامه العديدة مع حركات الوصلة الموسيقية الغنائية ذات الجذور العربية المشرقية القديمة التي قد ترجع في نشأتها

لموسيقار الأندلس « زرياب « أثناء تكوينه الفني في مدينة بغداد العباسية .

5. الطبوع ذات الجذور الأندلسية المغاربية المستعملة في ألحان مقاطع النوبة الليبية المعاصرة، خاصة بعد أن أصبحت النوبة فنا إذاعيا وابتعدت عن بيئتها الصُّوفية القديمة، هي صورة من مقامات الموسيقا العربية المشرقية بالرغم من وجود بعض الإختلافات الطفيفة في تسمياتها وفي طرق العمل بها وفي شخصيتها الفنية .

6. يتشابه إيقاعي المصدَّر والبرول المستعملين في النوبة الليبية مع عدد من الإيقاعات المشرقية العربية والتركية كإيقاع: الصَّوت الرُّباعي اليمني والمستعمل في الخليج العربي، وإيقاعي الدانة ودانة الكف المستعملين في شبه الجزيرة العربية وإيقاع المصدَّر الجزائري والقاتقفتي التركي، هذه الإيقاعات التي ترجع جميعا في أصولها الأولى الى إيقاعات كانت مستعملة في هذه المنطقة منذ قرون عديدة وردتْ في مراجع موسيقية عربية قديمة ككتاب الموسيقا الكبير للفارابي وكتاب الأدوار في الموسيقا للأرموي .

التوصيات :

1. مواصلة عقد الندوات العلمية الدَّورية لدراسة العناصر المشتركة بين الموسيقا العربية في المشرق والمغرب على أن تمتد لتشمل الموسيقا الأسبانية في الغرب والموسيقا الإيرانية والتركية في الشرق .

2. دراسة العلاقة بين الموسيقا الإسبانية في اقليم الأندلس بموسيقا الآلة المغربية والغرناطي الجزائري.

3. تشجيع الدراسات والأبحاث العلمية المقارنة للتراث الأندلسي المغاربي وامتداداته في أقطار المغرب العربيليبيا، تونس، الجزائر والمغرب.

4. دراسة وبحث العناصر الموسيقية المشتركة بين المالوف الليبي والمالوف التونسي للتعرّف على أسباب التشابه الكبير بينهما .

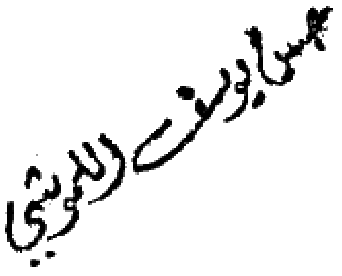
5. تشجيع الدراسات العلمية المتخصِّصة في السّلم الموسيقي العربي في المشرق والمغرب ومحاولة إيجاده وبعثه من جديد ليحل محل السّلم الغربي المعدَّل في الإستعمال

والتطبيق والتعليم، والعمل على إيجاد طريقة موحدَّة مُتفق عليها لتكوين وتحليل الطبوع والمقامات الموسيقية في كامل المنطقة العربية .

● **مصادر الإحالات**

1. عبد الله مختار السِّباعي، **تراث النوبة الأندلسية في ليبيا، نوبة المالوف المعاصرة**، ط 2 ، سلسلة الدراسات التراثية رقم 3، طرابلس: المركز الوطني للمحفوظات والدراسات التاريخية، 2009، صفحة35 .
2. المرجع السابق، صفحة37 .
3. المرجع السابق، صفحة52 .
4. المرجع السابق، صفحة54 .
5. مقابلة شخصية مع المرحوم الشيخ (محمد قنيص) أحد رواد نوبة المالوف الليبية، أجراها الباحث معه بمدينة طرابلس عام 1993 .
6. تراث النوبة الأندلسية، مرجع سابق، صفحة41 - 44 .
7. علي جهاد سلام راسي، «**الوصلة قالب مُركَّب في الموسيقا المصرية** ، مجلة البحث الموسيقي الصادرة عن المجمع العربي للموسيقا، بيروت: 2003، صفحة77 .80 .

10.9.8 . عبد الله مختار السِّباعي، **الموسيقا الليبية الأندلسية**، مجلة البحث الموسيقي الصادرة عن المجمع العربي للموسيقا، مجموعة أبحاث الندوة العلمية التي نظمها المجمع بمدينة الجزائر من 28 ابريل الى 3 مايو 2001، صفحة108 .112 .



فنون الموسيقا والغناء الأمازيغي المعاصرة في ليبيا

(مدينة زواره نموذجا)

فنون الموسيقا والغناء الأمازيغي المعاصرة في ليبيا

(مدينة زواره نموذجا)

تمهيد

سكن الأمازيغ المنطقة المحصورة بين الصحراء وبين الساحل الشمالي لأفريقيا بما فيها الجبال الممتدة من الشرق إلى الغرب منذ عهود زمنية غابرة، وأقاموا على مساحة هذه المنطقة الواسعة الممتدة من ساحل الأطلسي غربا إلى حدود وادي النيل شرقا، وتخوم الصحراء الكبرى جنوبا، حضارة إنسانية عريقة اتسمت بالكثير من المظاهر والمكونات الثقافية والفنية. ونظرا لما يتميز به الأمازيغ من صفات ومكونات جسدية: كحمرة الوجه، والعيون الملونة، والشعور الشقراء، والأجسام الممشوقة الفارعة، ما جعلهم يختلفون كثيرا عن سكان هذه المنطقة الأصليين من زنوج أفريقيا ذوي البشرة السوداء، والشعور المجعَّدة، مما يعني ويؤكد قدومهم من مناطق نائية للإقامة والتوطن في هذه البقعة من القارة الأفريقية في عصور زمنية موغلة في القِدَمْ.

ويعود وجود الأمازيغ في ليبيا، كما ورد في بعض المصادر التاريخية، إلى الألف الرابعة قبل الميلاد، حيث وردت أول إشارة لوجودهم في هذه المنطقة في المصادر المصرية الفرعونية، حيث تمَّت الإشارة لمجموعة من القبائل التي سكنت وأقامت في المنطقة الممتدة إلى الغرب من وادي النيل على امتداد الساحل الشمالي للقارة وحتى المحيط الأطلسي، كان من أهمها المشواش، والليبو، والريبو، والتحنو. كما سكن الناسموسيون بعض الواحات في الصحراء الوسطى والشرقية من ليبيا. وقد ذكر (هيرودوت) أثناء زيارته للشمال الأفريقي في القرن الرابع قبل الميلاد أنه كان من بين سكان هذه البلاد ليبيا: الأواجله، والطوارق، كما أشار للجرمنت الذين أقاموا حضارة عريقة في عاصمتهم مدينة جرمه

الأثرية الواقعة في وادي الآجال بصحراء ليبيا الجنوبية. وكان يُطلق على هذه المنطقة الواسعة، لعدة قرون، اسم ليبيا، الذي استبدل بـ أفريقيا بعد مجيء الرومان واحتلالهم للمنطقة وضمها لإمبراطوريتهم، واقامة مستعمراتهم الساحلية والصحراوية بها.

وبعد وصول العرب المسلمون إلى ليبيا في القرن السابع الميلادي، اعتنق الأمازيغ الدين الإسلامي، وتعلموا اللغة العربية. وبدأت التركيبة السكانية في ليبيا بالتغير خلال القرن التاسع الميلادي خاصة بعد وصول قبائل بنو هلال وبنو سليم من مصر أثناء حكم الدولة الفاطمية، واقامتهم في شرق البلاد وغربها، حيث ساهموا في نشر الدين الإسلامي واللغة العربية، إلى جانب نشر ثقافتهم، وفنونهم، وعاداتهم، وتقاليدهم العربية، بين سكان المناطق التي استوطنوها.

تتكون القبائل الأمازيغية التي سكنت ليبيا من: لواته، هوَّاره، زناته، نفوسه، كتامه، صنهاجه، زويله، مزاته، الأواجله، والطوارق. وينتمي الأمازيغ الليبيون، في العصر الحاضر، لثلاث فئات هي: أمازيغ الصحراء، وأمازيغ الجبل، وأمازيغ السَّاحل. ويمثل أمازيغ الصحراء: الطوارق الذين سكنوا واحات: أوباري، وغدامس، وغات، ودرج. وهناك بعض الواحات الأخرى التي تقع في وسط وشرق الصحراء الليبية مثل: سوكنه، وجالو، وأوجله، والجغبوب، تُعدُّ أمازيغية الجذور والأصول، سكنها أقوام ليسوا من الطوارق، كانوا ينتمون للقبائل الليبية القديمة. أما أمازيغ الجبل فهم سكان المدن الواقعة فوق قمة جبل نفوسه الأشم مثل: يفرن، وكاباو، وفسَّاطو، وجادو، ونالوت. أما أمازيغ السَّاحل فقد سكنوا مدينة زواره الواقعة غربي مدينة طرابلس. ولكل هذه المدن والواحات فنونها الموسيقية والغنائية الموروثة الخاصة بها، والتي تتميز في كل منطقة بمواصفات ومكونات أدبية وموسيقية تختلف عن المناطق الأخرى.

وقد عاش أمازيغ الجبل والسَّاحل، خلال النصف الأول من القرن الماضي، في مناطقهم المذكورة منغلقين منكفئين على أنفسهم حفاظا على جنسهم الأمازيغي المتميز، الذي يختلف في كثير من مظاهره ومكوناته عن جيرانهم من بقية سكان البلاد، وقد أدَّى

ذلك إلى الحفاظ على لغتهم، وفنونهم، وتقاليدهم القديمة الموروثة الخاصة بهم. وقد تعرَّض الأمازيغ في ليبيا لكثير من الاضطهاد والعسف والقهر والجور إبان حكم النظام السابق الذي استمر لأكثر من أربعة عقود متواصلة، حيث منع عليهم ممارسة نشاطهم العلمي، والفكري، والثقافي، والفني، ومنعهم من تدريس لغتهم الأصلية في مدارسهم، كما منعهم من رفع رايتهم التي تتكون من: اللون الأزرق الذي يمثل أمازيغ البحر القاطنون في السَّاحل الشمالي، والأخضر: ويمثل أمازيغ الجبل، والأصفر يمثل أمازيغ الصحراء، والعلامة المشتركة تمثل حرف الزَّاي (ز) في اللغة الامازيغية، واللون الأحمر هو رابط الدم الذي يربط بين الساحل، والجبل، والصحراء.

وكان النظام السابق يعتقل ويسجن كل من يُخالف أوامره. ولكن رغما عنه استمر أمازيغ ليبيا، في تصميم وإصرار، وفي سرية تامة، في ممارسة تلك التقاليد، والعادات، والثقافة، والفنون، في مناسباتهم الاجتماعية والدينية على مدار العام. ولم يشمل ذلك الحضر والمنع الطوارق وبقية سكان الواحات الأمازيغية الأخرى في وسط وشرق البلاد، الذين استمروا في ممارسة تقاليدهم وعاداتهم، ومشاركاتهم في العديد من الأنشطة الثقافية والفنية في البلاد بموروثهم الفكري، والموسيقي والغنائي الرائع في حرية تامة. وسنتناول في هذه الورقات البحثية الموجزة فنون الموسيقا والغناء المعاصرة التي يُؤدِّيها أمازيغ الصحراء والجبل والساحل في ليبيا الحديثة بكل حرية وإرادة قوية، بعد أن كان ذلك مُحرَّما عليهم في عهد ما قبل ثورة فبراير 2011، وسنركز على فنون الموسيقا والغناء في مدينة زواره وعلى أعمال الفنان عبد الله عشِّيني كعينة بحث لهذه الفنون.

وبداية نقول أن فنون الموسيقا والغناء الأمازيغي تندرج ضمن منظومة الفنون الشعبية التي تنتقل من أجيال السلف إلى أجيال الخلف عبر العقود و القرون، وهي فنون لم يتمّ تدوينها وكتابتها، مجهولة المؤلف والملحن، وتؤدَّى باللهجة المحلية، وفي مقامات الموسيقا الشعبية المحلية، وبمصاحبة الآلات التقليدية المصنوعة يدويا بخامات تتوفر في البيئة المحلية. وتفصيل الانتقال الشفهي لهذه الفنون الغنائية يتضح من خلال:

1. حفظ وأداء نصوص والحان هذه الأغاني.

2. تحديد القالب والصيغة التي تلائم مناسبة الأداء والعرض.

3. طرق وأساليب الأداء.

4. تحديد من يقوم بالأداء من الفنانين، وما يستعملونه من آلات موسيقية لمصاحبة أدائهم.

5. طرق صناعة الآلات الموسيقية، وطرق العزف عليها.

6. المناسبة التي تؤدَّى فيها سواء أكانت: دينية، اجتماعية، وطنية، ترفيهية ... وغيرها

7. ما يُصاحبها من طقوس وعادات وتقاليد ورقصات وغيرها.

8. أشكال وألوان ملابس من يؤدِّيها وطرق جلوسهم أو وقوفهم وحركتهم.

9. تجاوب الحاضرين مع الأداء، ومساهمتهم الفعالة بالغناء والتصفيق بالأيدي والرقص أحيانا.

فجميع هذه العناصر التسعة تنتقل مشافهة من جيل السلف لجيل الخلف بدون تدوين أو كتابة، فهي فنون متوارثة منذ عهود زمنية موغلة في القدم، ولكنها لا زالت مُفعمة بالحيوية والنشاط، ولا زالت إلى يومنا هذا تُؤدَّى في عديد المناسبات والأماكن، بالرغم من وجود العديد من الألوان الموسيقية والغنائية التراثية الأخرى في المناطق المحيطة والمجاورة في الصحراء والجبل والساحل، إلى جانب الأغنية الليبية المعاصرة التي ظهرت مع افتتاح مكتب الموسيقا والغناء بالإذاعة المسموعة منذ صيف 1957.

ولا ننسى مؤثرات الغزو الثقافي، وما حملته الموسيقا الغربية والعولمة إلى دول العالم الثالث، واتجاه الشباب إلى استعمال آلات هذه الموسيقا المتطورة والوافدة في أداء الموروث الموسيقي الغنائي التقليدي والشعبي. ولكن كل ذلك لم يكن له تأثير يُذكر في التخلي عن فنوننا الموروثة، أو استبدالها بغيرها، فلا زالت هذه الفنون الموروثة تُؤدَّى بنفس القوة والاهتمام من قبل الفنانين المحترفين والهواة في عديد المناسبات والمواقع الأمازيغية.

ومن المعروف أن التواتر الشفهي، غير المُدون أو المكتوب وسيلة هامة من وسائل نقل

المعارف، والثقافات، والفنون، والتواريخ، والأحداث، في المجتمعات الإنسانية في جميع البلدان، وهي وسيلة استُعملت منذ عهود بعيدة لإحداث التواصل بين الأجيال مما ساهم في استمرار الحياة البشرية، وثبات تقدمها وتطورها . « فممارسة المهارات التي تساعد في البقاء والاستمرار على قيد الحياة، كالصيد، وبناء المنازل، وصناعة الملابس والادوات، وممارسة الطقوس الطبية والدينية، كانت يتم تعلمها عن طريق الرواية أو رؤية الواحد للآخر كيف يقوم بعمل تلك الاشياء، كما كان الغناء، وحكاية القصص، والالعاب، أيضا [كانت] أساليب لنقل المعرفة من خلال التراث الشفهي. [كما] أن لكبار السن أهمية كبيرة في الثقافات التي يتم تعلمها من خلال التراث الشفهي، فهم يمتلكون معظم المعارف التي حصلوا عليها خلال فترة حياتهم، والتي يجدون من الضروري تعليمها للأجيال الشابة، فهم يعدون الشريحة المثقفة في تلك المجتمعات » (1) .

وقد ساهم اختراع العديد من أدوات التسجيل المسموع والمرئي في توثيق الكثير من الموروث الفني بهدف الحفاظ عليه من الضياع والنسيان أو التحريف والتبديل، وخير دليل على ذلك مئات التسجيلات المسموعة والمرئية التي نفَّذها المركز الوطني للمأثورات الشعبية بمدينة سبها الليبية، حيث قام بتسجيل المقابلات الشخصية المسموعة مع الفنانين الحقيقيين وما كانوا يؤدونه من موسيقا وأغان شعبية موروثة، حفاظا عليها وتوثيقا لها. والتواتر الشفهي هو وسيلة أيضا لنقل التواريخ والأحداث الماضية، ونذكر هنا ذلك المجهود الرائع الذي قام به مركز جهاد الليبيين ضد الغزو الإيطالي في مدينة طرابلس، حيث قام المركز بتسجيل مئات المقابلات الشخصية مع من بقي على قيد الحياة من أولئك المجاهدون العظام، الذين تصدوا للعدوان الغاشم، وذكروا ما مرَ بهم من أحداث عصيبة، ووصفوا المعارك الضارية التي خاضوها دفاعا عن الأرض والعرض.

وعن الكيفية التي يتمُّ بها نقل وحفظ وأداء الكثير من الفنون الموسيقية والغنائية عن طريق التواتر الشفهي، نقول أنه بما أن هذه الفنون لها وظيفة اجتماعية هامة فهي دائماً تطبق وتستعمل في كثير من المناسبات والاحتفالات الموسمية، ففي حفلات الزواج

والأعراس مثلاًن تتوفر الفرصة لعدد من الهواة لتعلم وحفظ العديد من الأغاني الشعبية التي تتردد في مثل هذه المناسبات وذلك بانضمامهم للمجموعة الصوتية التي تشارك الفنانين المحترفين في إحياء هذه الحفلات . ويمكن القول أن هذه المناسبات كانت من بين أهم الفرص المتاحة أمام الهواة لتعليم وتلقي وحفظ هذا الموروث، وتعلم العزف على الآلات الموسيقية الشعبية المصاحبة له وذلك عن طريق المراقبة والملاحظة والمحاكاة والتقليد .

وفي مقابلة مسجلة مع الفنان المرحوم الحاج جمعة مرسال فنان مدينة مرزق الواقعة في أقصى الجنوب الليبي، والتي تعتبر من أهم مصادر الغناء الشعبي في ليبيا، ذكر لي فيها بأنه قد تعلم الغناء والعزف على المقرونة والزكرة والطبل عندما كان صبياً صغيراً لا يتجاوز عمره الحادية عشرة وذلك بحضوره لجميع حفلات الأعراس التي كانت تُقام في مرزق ومراقبة وملاحظة الفنانين الشعبين أثناء غنائهم وعزفهم في هذه المناسبات . وقد خطا أول خطوة في هذا المجال بصناعة زمّارة فردية ذات ساق واحدة ، تعلم بواسطتها طريقة النفخ المستمر والتنفس في ذات الوقت، وتعلم تحريك أصابعه على هذه الآلة لاستخراج بعض الألحان والأغاني البسيطة، تم قام بعد ذلك بصناعةمقرونة مزدوجة ذات ساقين واستمر في تعلم وتطبيق العديد من أغاني الأفراح التي سمعها ونقلها من تلك المناسبات .

وبعد أن وصل سن الشباب وتمكن من إجادة الغناء والعزف على المقرونة والطبل بدأ يتلقى الدعوات للمشاركة في إحياء حفلات الأفراح جنباً إلى جنب مع الفنانين المحترفين من مغنين وعازفين، وشيئاً فشيئاً أصبح فنانا محترفا مشهودا له بالبراعة والقدرة في هذا المجال . وقد ذكر كثير من الفنانون الشعبيون بأنهم قد تعلّموا الغناء والعزف بجهودهم ومحاولاتهم في تقليد ومحاكاة من سبقهم من الفنانين الذي كانوا لا يبخلون عليهم بما يعرفونه من معلومات ويقومون بتوجيه وإسداء النصائح والإرشادات الهامة لهم في هذا الخصوص .

وهكذا، وبعد ما تقدم ذكره يمكننا القول أن تراث الغناء التقليدي والشعبي قد انتقلعن

طريق التواتر الشفهي بين الأجيال المتعاقبة، مما وفّر لكثير من الراغبين من الشباب الموهوب تعلم واتقان أداء ذلك الموروث عن طريق الملاحظة والمراقبة والتقليد والمحاكاة، ومعلوم أن هذه الطريقة تعتمد بدرجة كبيرة على الحساسية الفائقة في السّمع للمتلقي وتوفر الموهبة الحقيقية والذاكرة الموسيقية التي عن طريقها يمكن إعادة غناء وعزف ما يسمعه من تراث غنائي وموسيقي تقليدي وشعبي .

● **الفنون الموسيقية والغنائية لأمازيغ الصحراء**

يتكون أمازيغ الصحراء في ليبيا من سكان الواحات الغربية والوسطى والشرقية، ويتركز الطوارق في الواحات الغربية: غات، وأوباري، وغدامس، ودرج. أما واحة سوكنه الواقعة في وسط الصحراء الليبية فيسكنها بقايا شعب الناسموسيون، وقد أشار لهم هيرودوت، كما ورد سابقا. وأما الواحات الشرقية: أوجله، وجالو، وجخرّه، والجغبوب، فيسكنها بقايا القبائل الليبية القديمة، التي ورد ذكرها في المصادر الفرعونية القديمة منذ آلاف السنين بعد أن اختلطت بالعناصر العربية الوافدة مع الفتح الإسلامي.

وتتنوع أنماط الموسيقا والغناء في هذه الواحات الصحراوية، كما تتنوع الآلات الموسيقية، والسلالم والايقاعات المستعملة فيها. فنجد أن طوارق ليبيا استعملوا، ولا يزالون، في تراثهم الموسيقي والغنائي السلم الخماسي المعروف والمستعمل في كثير من الدول المغاربية، والإفريقية المجاورة، وهذا ما جعل أغانيهم وموسيقاهم تتميز عن بقية الأغاني العربية الأخرى في المناطق المحيطة بهم. وقد لوحظ أن الفنان التارقي استطاع أن يمزج في بعض أغانيه الخاصة بالرجال بين السّلم الخماسي وبين درجة السِّيكه العربية، حيث تبدأ الأغنية في إيقاع بطيء في السّلم الخماسي، ثم تدخل درجة السِّيكه على هذا السّلم في آخر مقاطع لحن الأغنية التي تتميز بزيادة السّرعة في إيقاعاتها مع مصاحبتها بالتصفيق، وهو ما يُعرف في تراث نوبة المالوف، والأغنية الشعبية الليبية بـ البرول. ودرجة السِّيكه تُعتبر من أهم درجات مقامات الموسيقا العربية وهى تمثل ثلاثة أرباع الدرجة الصّوتية التي تميز هذه الموسيقا عن غيرها. ودخول درجة السِّيكه تجعل لهذا السلم نكهة موسيقية

عربية تجعله يختلف عن السلم الخماسي الإفريقي.

ومن الآلات الموسيقية استعمل الفنان التارقي آلتي: المظاد أو المزاد، وآلة الغيطه، والأولى تشبه آلة الربابة العربية، وهي آلة قوسيه شعبية بوتر واحد استعملها المسلمون الأفارقة على امتداد رقعة كبيرة من غرب أفريقيا جنوب الصحراء الكبرى، وتُصُنع هذه الآلة من مواد خام تتوفر في البيئة المحلية، وفى النيجر تُعرف باسم إنظاد. وتتميز هذه الألة بوجود فتحة صغيرة على وجهها الجلدي المشدود على نصف قرعة مُجفَّفة، ويقوم بالعزف عليها امرأة تارقية، وهي بذلك تعتبر آلة موسيقية نسائية، وتُستعمل فقط في التراث الموسيقي والغنائي الخاص بالنساء. أما الغيطه، الآلة الهوائية الوحيدة التي استعملها الطوارق، فتُعتبر أهم الآلات الموسيقية المستعملة في المناطق الإسلامية جنوب الصحراء، وتُعتبر الغيطه من آلات الهواء الخشبية التي تعتمد في استخراج أصواتها على ريشة مزدوجة صغيرة وعلى ثقوب تفتح على الأنبوب المكون لجسم الآلة والذي ينتهي على شكل جرس، ويتفاوت عدد هذه الثقوب من مكان لآخر.

والحقيقة أن بعض علماء تاريخ الآلات الموسيقية يعتبرون أن آلة الغيطه قد انتشرت على امتداد رقعة انتشار الإسلام شرقاً، وغرباً، وشمالاً، وجنوباً، فهذا العالم الألماني كورت ساكس يقول: « نجد هذه الآلة أينما وصل الإسلام من تركيا إلى مدغشقر ومن المغرب إلى أرخبيل الملايو إلى التبت في أقصى الشرق »[2]. ويرى العالم الأمريكي مالم أن الأثر الإسلامي يظهر بوضوح في أفريقيا خاصة في المناطق التي تُستعمل فيها آلة الغيطه[3] . فهل معنى ذلك أن لهذه الآلة شخصية مزدوجة أفريقية إسلامية؟ أم أنها نشأت في أفريقيا ثم انتشرت منها إلى بقية المناطق المذكورة عن طريق المسلمين الأوائل الذين نشروا الدين الإسلامي فيها، أم أن المسلمين قد جلبوها معهم ونشروها بين الأفارقة، مما يعني أنها قد تكون نشأت في مكان آخر من العالم الإسلامي؟ الإجابة على هذه الأسئلة ليست من السهولة بمكان وتحتاج لكثير من البحث والتقصِّي.

وإلى جانب هذه الآلات يستعمل فنانو الطوارق مجموعة من الآلات الرقية الإيقاعية

من بينها: البندير، والقانقا، وطبل القصعة، والتيندي، وهي آلات تختلف في أشكالها، وأحجامها، وطرق العزف عليها، والأصوات الصادرة عنها. ويُصاحب الغناء التارقي بالرقص والتصفيق وزغاريد النساء، وهو على نوعين غناء الرجال في المناسبات الدينية كالاحتفال بذكرى المولد النبوي الشريف، والأعياد وفنون الطرق الصوفية. وهناك غناء النساء في مناسبات الأفراح، والأعراس. وتُؤدَّى نصوص الغناء التارقي بالتفيناغ لغة الطوارق، ومن أشهره غناء أساهج وتماشيق، والتيندي، وهي أغانٍ تؤديها النساء غناء وعزفا، ومهمة الرجال هي الاستماع، والهمهمة، والرقص، والتصفيق فقط.

وتختلف بقية الواحات الصحراوية الأمازيغية الواقعة على امتداد وسط وشرق الصحراء الليبية، في فنونها الموسيقية والغنائية عن فنون الطوارق المذكورة، وسنتخذ من الفنون الغنائية في واحة سوكنه، الواقعة في منطقة الجفرة بوسط البلاد نموذجا لفنون هذه الواحات، حيث اشتهر أهل سوكنه بأنهم أهل فن وطرب، يعشقون العزف، والغناء، والرقص، في عديد المناسبات والأوقات. وتندرج فنونهم الغنائية ضمن الموروث الشعبي غير المدون الذي ينتقل من جيل إلى آخر بالتوارث الشفوي، ويُغني ذلك الفن في مدينة سوكنه باللهجة العامية الدارجة وأحياناً باللهجة المحلية الرطانه وهي اللهجة الأمازيغية القديمة، وغالبا ما تكون أغانيهم مُلحنة في مقامات الموسيقى العربية: كالبياتي، والرصد، والسيكه، تصاحبها الآلات الموسيقية الشعبية المصنوعة محلياً، مثل: المقرونه، والطبل، والدف، والدبدبه دربوكة خشبية.

وقد تعددت تصنيفات الفنون الغنائية الشعبية في واحة سوكنه عموماً حسب المناسبة، وحسب الزمان والمكان، الذي تُؤدَّى فيه، فهناك مثلاً أغاني العمل مثل: أغاني الرحى، والمسدة أداة لنسج البسط والسجاد، وأغاني الجباده عملية جلب المياه من جوف الأرض بمساعدة الحيوانات وأغاني المناسبات الدينية. والمناسبات الاجتماعية كالأفراح والأعراس. وتُصاحب بعض هذه الأنماط بالرقص والتصفيق، وزغاريد النساء. ولعل من أهم الأغاني الشعبية التي اشتهرت بها المنطقة: النخيخه، و الموقف، والدبدابه. وبالرغم

من أن مدينة سوكنه تُعدُّ من المدن الليبية العريقة المحافظة والمتمسكة بالأصول، إلا أن ذلك لم يمنع أهلها من حب الغناء وأدائه في شتى المناسبات.

- **الفنون الموسيقية والغنائية لأمازيغ الجبل**

يقع الجبل الغربي أو جبل نفوسه، نسبة لقبيلة نفوسه وهي من أهم القبائل الأمازيغية التي سكنت هذا الجبل منذ قرون طويلة، شمال غرب ليبيا، وهذا الجبل عبارة عن سلسلة متوسطة الارتفاع تمتد في شبه هلال من الجنوب التونسي إلى مدينة الخمس التي تقع على ساحل المتوسط، 100 كيلومتر شرقي طرابلس، وتتميز سفوح هذا الجبل الشمالية بجروف حادة تتحدر تدريجيا في اتجاه الحماده الحمراء جنوبا، ويقل ارتفاعها كلما اتجهنا شرقا، وتقع على هذه السفوح المدن الأمازيغية التالية: كاباو، ونالوت، وجادو، وفسَّاطو، ويفرن. وتتشابه هذه المدن في فنونها الموسيقية والغنائية، وفي الآلات الموسيقية المصاحبة لها. ومن أشهر الأنماط الغنائية في الجبل: أغاني العمل الرجالية والنسائية المصاحبة لعديد الأنشطة التي يقومون بها في حياتهم اليومية، مثل الأغاني المصاحبة للأنشطة الزراعية، والأغاني النسائية المصاحبة لعملية طحن الحبوب على الرحى، ونسج السجاد والألحفة والبسط بالطريقة اليدوية، والأغاني النسائية في مناسبة الأفراح والأعراس، وأغاني المناسبات الدينية. وتؤدَّى هذه الأغاني، في الوقت المعاصر، في أغلبها باللغة العربية، وفي مقامات: البياتي، والرصد، والسِّيكه، وبألحان وأوزان تتشابه مع كثير من الألحان الشعبية المعروفة في مناطق أخرى من ليبيا.

ومن أهم الآلات الموسيقية المُستعملة في جبل نفوسه نجد: آلات الهواء الخشبية: المقرونه، والزكره، والأولى تتكون من ساقين من القصب يركب عليهما ريشتين فرديتين، تُعرف الواحدة منهما بـ البالوص، وتُفتح على ساقيها من أربعة إلى خمسة ثقوب، والثانية: الزُّكره وتتكون من قربه تضاف للمقرونه. ومن الآلات الرقية نجد الدنقه، وهي طبل برميلي صغير، يُعلَّق بحبل على رقبة العازف، ويُعزف بعصاة واحدة معكوفة، مصاحبة بتوقيع أصابع اليد اليسرى للعازف على سطح الرق. وتُستعمل الدنقة والزكره في رباعي

يتكون من عازف زكره وعازفين اثنين على الدنقة يُصاحبهم مُغنِّي مُصفِّق. تُؤدِّي هذه المجموعة أغانيها بمصاحبة الرقص والحركة المستمرة، في عديد المناسبات الدينية، والاجتماعية في المدن الأمازيغية بالجبل الغربي وفي غيرها. ويقوم هذا الرباعي بإحياء حفلات العرس في الجبل، حيث يُؤدون العديد من الأغاني الجميلة ذات الإيقاع الراقص. ولعل من أشهر الأغاني المعروفة في جبل نفوسه:

■ أغنية:

بخنوق بنت المحاميد عيشه ريشه بريشه، عامين ما كملُّوش النقيشه

■ وأغنية:

اشرك والبس تحت البخنوق المحْزم خاوي جوفه قديم شاهد جاشي محروق معذِّبني بكلوفه.

وإلى جانب الموروث الغنائي القديم، وفرقه الموسيقية، ظهرت في بعض مدن جبل نفوسه فرق شبابية حديثة تُؤدِّي أغانيها الأمازيغية، ذات الطابع الشبابي، بمصاحبة آلات الموسيقى الغربية مثل: الـچيثار الخشبي والكهربائي، والباص چيثار، والكيبورد، ومجموعة الطبول الدرامز، أنتجت هذه الفرق ونشرت العديد من الأعمال الغنائية الأمازيغية المعاصرة، وشاركت في العديد من المهرجانات التي أقيمت في بعض المدن الليبية، خاصة بعد نجاح ثورة فبراير عام 2011، نذكر منها: (فرقة وساو – فرقة تاملولت بقيادة سيفاو تواوا - فرقة 1111 بقيادة بدر الدين فطيس – وفرقة المطربة دانيا ساسِّي – فرقة غاسرو – فرقة رمزي الغالي وغيرها.

● **الفنون الموسيقية والغنائية لأمازيغ السَّاحل**

سكن أمازيغ السَّاحل مدينة زواره الليبية الواقعة على السَّاحل الشمالي غرب مدينة طرابلس التي تبعد عنها بحوالي مائة وعشرون كيلو متر، وتبعد عن الحدود التونسية بحوالي خمسون كيلومتر. وهي مدينة متوسطة الاتساع، تتميز بشاطئ جميل على الأبيض المتوسط، أغلب سكانها من الأمازيغ الأصليين الذين حافظوا على نقاوة دمائهم، ولم يختلطوا بجيرانهم العرب في المدن القريبة منهم. ولا تختلف الفنون الغنائية الموروثة في

زواره عن غيرها من فنون المدن الأمازيغية الواقعة على سفوح جبل نفوسه، ونظرا لصعوبة الحصول على شواهد موثقة ومسجلة للفنون الغنائية القديمة لهذه المدينة، سنتناول النماذج الغنائية المعاصرة التي أنتجها الفنان الأمازيغي الزواري المناضل، عبد الله عشّيني، خلال السنوات الماضية، كنماذج لفنون الغناء الأمازيغي المعاصر، وذلك للأسباب التالية:

1. أنه قد يكون الفنان الأمازيغي الوحيد، خلال العقود الماضية، الذي أصرَّ على أداء وتسجيل ونشر الأغاني الأمازيغية في تحدٍ واضح للنظام السابق، لدرجة أنه تعرض للاضطهاد والسجن.

2. أنه فنان متخصص، تحصَّل على بكالوريوس في التربية الموسيقية من قسم التربية الفنية والموسيقية، كلية التربية، جامعة طرابلس (الفاتح – سابقا)، منذ عام 1986، وحاول مواصلة دراسته العليا ولكن ظروف قاهرة منعته من تحقيق ذلك.

3. مارس تدريس الموسيقا في مرحلة التعليم الأساسي والمتوسط بمدينة زواره لسنوات طويلة، وكوَّن الفرق الموسيقية الطلابية، التي شارك بها في عديد المناسبات التعليمية والاجتماعية، كما شارك بها في مسابقات النشاط الموسيقي المدرسي التي كانت تُقام سنويا.

4. بالرغم من أنه لم يكن مطربا بمعنى الكلمة، إلا أنه كان مؤدِّيا استطاع أن يُقدم العديد من الأغاني الأمازيغية المعاصرة، العاطفية والوطنية، من تلحينه، سجلها على أشرطة كاسيت، وأقراص مدمجة، انتشرت وذاع صيتها بين الأمازيغ بشكل سري.

5. شارك في مهرجانات الموسيقا الأمازيغية خارج البلاد. كما شارك في عديد المهرجانات التي أُقيمت داخل البلاد بعد تحريرها من حكم النظام السابق.

6. يُجيد العزف على آلتي العود والقيثارة، ويُلحن ويؤدِّي أعماله الغنائية.

7. أسس فرقة خاصة به للموسيقا والغناء الأمازيغي بمدينة زواره، وكان لها حضور مميز خلال مشاركتها في عديد المهرجانات لعل من أهمها: مهرجان الاغنية

الامازيغية، الذى أُقيم منذ سنوات في لاس بالماس بـ تيكنارين جزر الكناري، ونذكر أيضا أن فرقته كانت من ضمن الفرق المدعوة للمشاركة في مهرجان المتوسط للأغنية الامازيغية الذى عُقد بمدينة طنجة المغربية خلال السنوات الماضية، لكن السلطات الامنية الليبية منعت الفرقة من السفر والمشاركة (4).

8. كان أحد تلاميذي في مرحلة الدراسة الجامعية، توثّقت علاقتي الخاصة به، أثناء دراسته بقسم التربية الفنية والموسيقية، لنبل أخلاقه واجتهاده. وبالنسبة لأعماله فقد عثرتُ، لحسن الحظ، علىفيدوات بعض أغانيه في مواقع الشبكة العنكبوتية.

أعمال عبد الله عشّيني الغنائية

بالرغم من إجادته العزف على آلة العود، ودراسته لقواعد الموسيقى العربية، ومقاماتها، وأوزانها الإيقاعية، وصيغها الغنائية والآلية، أثناء المرحلة الجامعية، إلا أنه اتّجه في تسجيلاته الغنائية لاستعمال الآلات الغربية: كالقيثار الخشبي والكهربائي، والباص قيثار، و الكيبورد، ومجموعة الطبول الدرامز. وهذا ما جعل أغانيه تأخذ طابع الأغنية الشبابية التي ساد استعمالها وغزت الساحة الفنية العربية خلال العقود الماضية. وهذا ما جعله أيضا يتقيّد بالمقامات الثابتة المعدَّلة شائعة الاستعمال، كمقام العجم ماجور، ومقام النهاوند مينور، إلى جانب بعض المقامات العربية الخالية من ثلاثة أرباع الدرجة كالكورد، والحجاز.

ومن بين أهم الأعمال الغنائية التي أنتجها الفنان عبد الله عشّيني، خلال مسيرته الفنية نذكر:

أمستاو – أزول فلاَّون – تضصا فلانغ تمدَّأ – تمازيغت – واي واي تمازيغن واي: وهي أغنية وطنية، بدأت بالسؤال المشهور: من أنتم؟ الذي وجهه معمر القذافي لأهل بنغازي في بداية ثورة فبراير 2011، وهي في مقام الكورد وبها نقلة لجنس البياتي على النوا بلحن أغنية: اشرك وألبس تحت البخنوق، كفاصل موسيقي تؤديه ألة الكيبورد بين أبيات الأغنية، كما يوجد بها غناء باللغة العربية، قد يكون ترجمة للنص الأمازيغي للأغنية،

وجاءت هذه الأغنية في أسلوب الرَّاب – أغنية: يلف يتمدُّورت– يُمَّا، يا أمي: في مقام العجم على درجة النوا صو كبير -G- – واحسره عليك يا بلادي: في مقام النهاوند غناها للأطفال باللغة العربية.

وبتحليل أعمال عشِّيني الغنائية نجد أنها تتكون في أغلبها من مقدمة موسيقية آلية صغيرة موزونة تؤدِّيها آلة القيثار الكهربائي، أو الفلوت المُخزَّن بالكيبورد، ثم يُؤدَّى لحن المذهب أو مدخل الأغنية، تُعاد المقدمة الموسيقية مرة أخري، ثم تؤدَّى البيت أو الكوبليه بنفس لحن المذهب، أي لا تُؤدَّى الأبيات بألحان جديدة تختلف عن لحن المذهب ... وهكذا تستمر الأغنية بهذا الترتيب حتى نهايتها. وبمقارنة ألحان الأعمال الغنائية التي قدمها عشيني، وبقية المطربين والمطربات الأمازيغ في ليبيا، نجدها لا تختلف في كثير من مظاهرها ومكوناتها الموسيقية عن الأغنية الأمازيغية المعاصرة في تونس، والجزائر، والمغرب، فهي تستعمل نفس الأسلوب الشائع في الأغنية الشبابية العربية المعاصرة، وتُلحن في ذات المقامات الخالية من ثلاثة أرباع الدرجة، وعلى ذات الإيقاعات الغربية الممزوجة ببعض الإيقاعات العربية، والشعبية الشائعة الاستعمال في هذه المنطقة، وتُؤدَّى بالآلات الغربية ومجموعة الطبول الدرامز.

وختاما لحديثنا عن الفنان الأمازيغي المناضل عبد الله عشِّيني، نورد فيما يلي الاقتباس التالي من موقعين على الشبكة العنكبوتية:

■ **أولا: موقع توالت:**

تشرين الثاني - نوفمبر 2010

" الفنان الليبي عبدالله عشِّيني يبدأ إضرابا مفتوحا عن الطعام داخل أحد السجون بالمنطقة الغربية، وذلك احتجاجا على عقوبة السجن الجائر التي تعرض لها، وقال عشِّيني الذي حُكم عليه بخمسة سنوات سجن، بدعوى اتهامه في التجارة بالهجرة غير الشرعية: " إن القاضي كان قد حكم عليه بالبراءة في الحكم الأول، تم تغير الحكم إلى السجن بخمسة سنوات "، هذا وقد أبدى عشِّيني اعتراضه على تغيير الحكم الذي أصدره القاضي،

مشيرا الي التخبط الذي وقع فيه القضاء، الذي يكيل بأكثر من مكيال ﭬ قضاياه. وأكد عشِّيني أكثر من مرة انه بريء منها. و تأتي خطوة دخوله ﭬ إضرابٍ مفتوح عن الطعام للفت انتباه المنظمات الإنسانية، والحقوقية إلى الحكم التعسفي الجائر الذي تعرض له. والجدير بالذكر إن الفنان (عشِّيني) كان ممنوعا من السفر، وقد سحبت السلطات الأمنية الليبية جواز سفره عقب مشاركته ﭬ مهرجان الأغنية الامازيغية الذي أقيم ﭬ لاس بالماس بجزر الكناري، قبل أزيد من عامين، كما منعته سلطات أمن مطار طرابلس من السفر صحبة فرقته الموسيقية التي كانت تعتزم المشاركة ﭬ مهرجان طنجه للأغنية المتوسطية، عقب دعوة رسمية وجهت إليه من لجنة المهرجان، هذا وقد منعت السلطات تسجيل أغانيه على شريط أسوة بكل الفنانين الليبيين بدعوى أنه يغني باللغة الأمازيغية الممنوعة من التداول والاستعمال ﭬ ليبيا " (5).

■ **ثانيا: موقع وئسانْ :**

« تحركت مجموعة العمل الليبي فور توصلها بمعلومات مؤكدة حول إعلان الفنان الليبي: عبد الله عشِّيني إضرابه عن الطعام، احتجاجا على الحكم الجائر الذي أطلقه عليه أحد قضاة النظام الليبي بخمس سنوات سجن نافذة، وقد شمل التحرك مجموعة من المراسلات العاجلة، وكذلك مجموعة من الاتصالات الهاتفية المباشرة مع مسؤولي العديد من المنظمات الحقوقية الدولية، على رأسها منظمة هيومان رابتس ووتش، وأمنستي انترناشيونال، والقنصلية الأوربية للجمعيات الحقوقية بالاتحاد الأوربي، بخصوص الحالة الخاصة التي يمر بها الفنان: عبد الله عشِيني. علما بأن قضية الستين شابا – من مدينة زواره – الذين تمَّ اعتقالهم قسريا منذ بداية صيف 2009، وئسان قامت بعرض قائمة بأسماء المعتقلين. هي قضية تمَّ تقديمها ومتابعتها من طرف مجموعة العمل الليبي، وبالتسيق مع هيومان رايتس ووتش، وأمنستي، وكذلك مجلس حقوق الإنسان بالأمم المتحدة، منذ السنة الماضية، على خلفية الإجراءات التعسفية غير القانونية، وحالات التعذيب التي تعرَّض لها كل المعتقلين بدون استثناء، إلى ذلك أطلق نشطاء أمازيغ من مختلف أرجاء شمال أفريقيا

والمهجر حملة تضامن لإطلاق سراح الفنان عبد الله عشِّيني على موقع التواصل الاجتماعي فيسبوك، تحت عنوان: الحرية للفنان عبد الله عشِّيني » (6).

● **سبعة نتائج، وتوصية واحدة**

1. ينتمي أمازيغ ليبيا لقبائل الأمازيغ العريقة التي عاشت منذ آلاف السنين في مساحات واسعة من الشمال الإفريقي غرب وادي النيل،

2. سكن أمازيغ ليبيا عدد من الواحات الصحراوية في غرب، ووسط، وشرق البلاد، وفي مدن على سفوح جبل نفوسه، وعلى ساحل البلاد الغربي.

3. اعتنق الأمازيغ الدين الإسلامي، وتحدثوا اللغة العربية بعد الفتح العربي الاسلامي في أواخر القرن السابع، وبعد هجرة قبائل بني سليم وبني هلال في القرن التاسع.

4. كان لأمازيغ ليبيا موروث موسيقي وغنائي متنوع وعريق، ولكن للأسف الشديد لم نتمكن من العثور على نماذج وشواهد مسجلة أو مدونة لذلك الموروث، لغياب التوثيق، وغياب الدراسات والأبحاث العلمية الميدانية المتخصصة خلال الفترة الزمنية الماضية، مما جعلنا نلجأ لدراسة نماذج موسيقية وغنائية معاصرة، اخترنا منها بعضا من أعمال ألفنان الزواري الأمازيغي المناضل عبد الله عشيني، الذي تعرَّض للعسف والجور من النظام السابق في ليبيا، خلال العقود الماضية. كعينة بحث لتلك الأعمال.

5. بالرغم من أن عشِّيني درس الموسيقا العربية في قسم التربية الفنية والموسيقية، بكلية التربية – جامعة طرابلس (الفاتح سابقا)، الذي تخرَّج منه عام 1986إلا أنه قدَّم أغلب أعماله الغنائية في أسلوب الأغنية الشبابية الحديثة، مستخدما آلات الموسيقا الغربية، ومقاماتها، وأوزانها، ومع ذلك، كان في بعض الأحيان، يقوم بتطعيم ألحانه بأجناس الموسيقا العربية ذات ثلاثة أرباع الدرجة، كالبياتي مثلا.

6. جاءت أغلب ألحان عشِّيني باللغة الأمازيغية، إلا أنه كان يقدم بعض المقاطع باللغة العربية، ترجمة لها.

7. تتشابه ألحان عشّيني، بشكل واضح، مع ألحان الفنانين الأمازيغ في الجزائر والمغرب، من حيث قالب الأغنية، ومقاماتها، وأوزانها، ومسار ألحانها، وأسلوب أدائها.

8. وأخيرا نوصي بتشجيع الدراسات، والأبحاث العلمية الميدانية للموروث الموسيقي والغنائي الأمازيغي في ليبيا، المُستعمل في الواحات الصحراوية، والمدن الجبلية والساحلية. وذلك بعد جمع وتسجيل مقاطع هذا الموروث، وتدوين نصوصه الأدبية، وألحانه الموسيقية، وأوزانهاالإيقاعية، وتحليل مقاطع هذا الموروث ومقارنته بالموروث الموسيقي والغنائي الأمازيغي في تونس، والجزائر، والمغرب. ونشر هذه الدراسات والأبحاث وإصدارها في كتيبات دورية. وأيضا القيام بتسجيل مقاطع هذا الموروث سمعيا ومرئيا بالتقنية الرقمية الحديثة، والعمل على نشرها في جميع أنحاء الوطن العربي والعالم.

● **مصادر الإحالات**

1. موقع الموروث بالشبكة العنكبوتية

2. Sachs, Curt, The History of Musical Instrument, N.Y., Norton & co., 1940, p.248.

3. Malm, W. P., Music Culture of the Pacific, Near East & Asia, Englewood, N. Y., 1967, p. 50.

4. موقع توالت بالشبكة العنكبوتية الدولية.

5. الموقع السابق.

6. موقع وثسان بالشبكة العنكبوتية الدولية.

مساهمة المدرسة الأنكلوسكسونية

في كتابة تاريخ الموسيقا العربية

(هنري جورج فارمر نموذجا)

دراسة استقصائية تحليلية نقدية

مساهمة المدرسة الأنكلوسكسونية
في كتابة تاريخ الموسيقا العربية

(هنري جورج فارمر نموذجا)
دراسة استقصائية تحليلية نقدية

تمهيد مفيد

إنّ اتصال الغرب الأوربي بالشرق العربي الإسلامي بدأ في مرحلة زمنية مبكرة ترجع لعام 711، عندما وصلت الجيوش العربية الإسلامية إلى الشواطئ الجنوبية لشبه الجزيرة الأيبيريه، وفُتحت تلك البلاد وصارت في حوزة حكم الدولة الإسلامية، وأصبحت تُعرف ببلاد الأندلس. بعدها ضُمت كل من جزيرة مالطا عام 810، وصقلية وجنوب إيطاليا عام 827، وبيزنطه عام 868، ومنذ تلك التواريخ أصبحت هذه البلدان الأوربية الغربية أجزاء من الدولة الإسلامية الجديدة المترامية الأطراف شرقا وغربا.

يُضاف إلى ذلك أن الاتصال استمر بين الشرق العربي والغرب الأوربي إبَّان الحروب الصليبية التي دارت رحاها في الأرض المقدسة بفلسطين ودامت نحوا من قرنين من عام 1096 إلى 1291، وكانت وسيلة من وسائل الاتصال الهامة. وهكذا، ومنذ تلك التواريخ البعيدة، أصبحت هذه المناطق نقاط ومراكز التقاء بين الشرق الإسلامي والغرب الأوربي، مما أدى إلى بداية الاتصال المباشر والتأثير المتبادل بين شعوب هذه المناطق الأوربية الغربية وبين الحضارة العربية الإسلامية، ذلك الاتصال الذي استمر قروناً عديدة متوالية في بعض هذه المناطق.

وبعد انقضاء تلك العهود الزمنية المتباعدة، بدأ انحسار وتقلص النفوذ العربي الإسلامي في أوربا، وسقطت آخر معاقل المسلمين: مدينة غرناطه عام 1492 في يد الفرنجة الإسبان. كما بدأ بعدها حكم جديد في الشرق العربي تمثل في الاحتلال التركي

العثماني لبلاد الشام ومصر بحلول القرن السادس عشر، مما أدى إلى بداية عهد جديد اتَّسم بالتخلف والركود العلمي والأدبي والفني خيَّم على المنطقة العربية واستمر قروناً عديدة متتالية.

وقد يكون الاتصال بدأ فعليا من جديد بين المشرق العربي والغرب الأوربي بمجيء الحملة الفرنسية للمنطقة بقيادة نابليون بونابرت 1798 – 1801 التي كان من أهدافها التوسع الاستعماري واحتلال الأرض العربية، وجعل هذه المنطقة قاعدة انطلاق للتوسعات الاستعمارية الفرنسية المستقبلية في الشرقين الأدنى والأقصى. وخلال تلك الحملة، التي انتهت في غضون ثلاث سنوات، بدأت بوادر الدراسات الاستشراقية التي قام بها العلماء الفرنسيون الذين رافقوا الحملة، وكان من نتائجها ظهور سلسلة كتب وصف مصر، التي كان من بينها أجزاء كُتبت عن الموسيقا المصرية في عصورها المختلفة.

وتعني كلمة استشراق، كما ورد في بعض المراجع: دراسة المعارف الخاصة بالشرق العربي الإسلامي وعلومه الدينية والدنيوية وآدابه وفنونه. ويرى العالم الإنجليزي آربري أن المستشرق هو: « من تبحَّر في لغات الشرق وآدابه «. وقد ورد في موسوعة لاروس تعريف المستشرق بأنه: « العالم المتضلع في معرفة الشرق وثقافته وآدابه «. أما ألبرت ديتريش فيُعرِّف المستشرق بأنه: « ذلك الباحث الذي يحاول دراسة الشرق وتفهمه، ولن يتأتى له الوصول إلى نتائج سليمة في هذا المضمار ما لم يتقن لغات الشرق «. كما يرى شكري النجار أن مصطلح المستشرق: « يُطلق، بشيء من التجاوز، على كل من يتخصص في أحد فروع المعرفة المتصلة بالشرق من قريب أو بعيد «. ويقول مالك بن نبي : « إننا نعني بالمستشرقين الكتاب الغربيين الذين يكتبون عن الفكر الإسلامي وعن الحضارة الإسلامية «. [1]

ومع العقود الأولى للقرن الثامن عشر بدأت الدراسات الاستشراقية في الظهور والانتشار بشتى اللغات الأوربية، شملت الكثير من نواحي الحضارة العربية الإسلامية، وتتالت تباعا في شتى أنحاء الغرب الأوربي. وبدأت الرحلات والوفود الاستكشافية

للمنطقة العربية تصل متلاحقة من الجامعات، والمعاهد، والمؤسسات الدينية الأوربية والأمريكية، بهدف إجراء الدراسات الميدانية المباشرة للمجتمعات العربية، وتقاليدها وعاداتها، وآثارها الثابتة والمنقولة، وموروثاتها الشعبية وفنونها المختلفة، وما تعلق بنواحي حياتها السياسية والاجتماعية، والاقتصادية.

وقد شملت تلك الدراسات والبحوث جميع النواحي الفكرية والعلمية، واللغة، والشعر والآداب العربية، إلى جانب الأعلام والشخصيات العلمية والتاريخية والفنية. كما شملت تلك الدراسات البحث في العقيدة الإسلامية، والقرآن الكريم، والسنة النبوية، والفقه والشريعة بجميع أبوابها وفروعها. ولم تكن تلك الدراسات واضحة الأهداف والأغراض دائما، أو خالية من التعصب والطعن والنقد الهدام في ما قامت بدراسته. وهذا، في الحقيقة، لم يمنع من ظهور الكثير من الدراسات العلمية والتاريخية والفنية الجادة التي تميَّزت بالصدقية، وعدم التعصب، وأظهرت حب واحترام هذه المنطقة وموروثاتها العريقة. وإلى جانب الموضوعات المذكورة سابقا، تناول المستشرقون الأوربيون في كتاباتهم فنون وعلوم الموسيقا العربية التقليدية المُتقنة، والشعبية العامية، بنظرياتها ومقاماتها وأوزانها وآلاتها المختلفة، وعصورها التاريخية، وروادها، وتأثرها بموسيقا المناطق المجاورة التي وصلها الفتح الإسلامي، وتأثيرها فيها.

ولقد تعددت المدارس البحثية التي انتمى إليها أولئك المستشرقون طبقا للغات الأوربية التي كتبوا بها: فهناك المدرسة الأنكلوسكسونية، والفرنسية، والجرمانية، واللاتينية وغيرها من المدارس. وتتفاوت كمية وأهمية الدراسات والبحوث التي ظهرت وصدرت في تلك اللغات خلال القرون: من الثامن عشر إلى العشرين. ونجد في كل مدرسة أشخاصا معينين أبدو عناية واسعة بدراسة وبحث الموسيقا العربية أكثر من غيرهم من المستشرقين الذين اهتموا بموضوعات أخرى بعيدة كل البعد عن مجال الموسيقا وفنونها. وسنتناول في هذه الورقة مدى مساهمة هذه المدرسة، الأنكلوسكسونية، ممثلة في المستشرق الإنجليزي هنري جورج فارمر، في بحث ودراسة تاريخ الموسيقا العربية عبر عصورها الزمنية، ومناطقها الجغرافية المختلفة.

■ **المدرسة الأنكلوسكسونية**

تُعدُّ هذه المدرسة من أهم مدارس الاستشراق الأوربية، بدأت في الظهور مع منتصف القرن الثامن عشر ومن أشهر روادها: إدوارد جيبون 1737 – 1794، إدوارد لين 1801 – 1876، لويس توماس 1807 – 1887، موير وليم 1819 – 1905، رينولد نكلسون 1868 – 1945، سير هاملتون گب، دنيسون روسّ 1871 1940–، م. ج. درّاني، آرنولد توماس وولكر، روبنسون سميث 1856 – 1950، د. س. مرگليوت. وقد تعددت الموضوعات الدينية، والعلمية، والأدبية، والتاريخية، والفنية، التي كتب فيها أولئك المستشرقون، وتباينت في عمقها وأهميتها البحثية والدراسية. وقد نُشرت تلك الدراسات في كتب مطبوعة، وفي مجلات فصلية متخصصة.

ولقد حاولنا العثور على أسماء وأعمال مستشرقين من المدرسة الأنكلوسكسونية، غير فارمر، كانت لهم دراسات وبحوث علمية مُعمَقة وغزيرة ومتواصلة في الموسيقا العربية، ولكن للأسف الشديد ذهبت هذه المحاولات سُدىً. وحتى مَنْ ذكرهم فارمر لم يكونوا سوى مناقشين، مؤيدين أو معارضين لآرائه، وأفكاره الجريئة، أو الصَّادمة التي طرحها في دراساته وأبحاثه وكتبه عن الموسيقا العربية، ولم تكن لهم دراسات متخصصة ومتعددة أو كتب كاملة في موروث الموسيقا العربية وتاريخها. ولقد ذكر فارمر من هؤلاء: كاثلين شليسنجر، كولانگيت، إلليس، لاند، كوسِّميكر، لاين ثورندايك، كوسِّيگارتين، راينمان، هيوبرت بيرِّي، هاسكنز، وولدريدج، رويال شور، ف. ج. ويبّ، د. فروجات، إ. ج. شاوفيلد ... وغيرهم ...

● **هنري جورج فارمر**

على رأس المدرسة الأنكلوسكسونية يأتي هنري جورج فارمر، المستشرق الإنكليزي المعروف الذي ساهم بكثير من الأبحاث في دراسة تاريخ الموسيقا العربية طوال عقود زمنية مضت، أصدر خلالها ونشر العشرات من الكتب والمقالات والدراسات التي ركَّز فيها على الكثير من عناصر الموسيقا العربية خلال عصورها التاريخية ومناطقها المختلفة.

وسنتتبع - هنا - جهود هذا العلامة المستشرق الذي أحب الموسيقا العربية وأخلص لها، وبذل الكثير من الجهد والوقت في سبيل الكشف عن أسرار وخبايا تراثها المكتوب والمُدوَّن في مئات المخطوطات، والرسائل، والأبحاث العلمية، المحفوظة في مكتبات، ومتاحف، وقصور العديد من دول العالم شرقه، وغربه.

ويقول أ.د. حسين نصَّار في مقدمة ترجمته لكتاب تاريخ الموسيقا العربية عن فارمر إنه: « جمع بين ناحيتين جعلتاه أهلا لأن يؤلف في الموسيقا العربية الكتب القيمة، فهو موسيقي ومستشرق، فجعله ذلك أقدر من غيره على فهم الموسيقا العربية، وحل غوامضها، وتذوق جمالها، وتتبع تطورها، وتبين الصلات بينها وبين غيرها، وحُسن الحكم عليها «. ويُضيف: « وقد تعددت كتابات المؤلف [فارمر] وتنوَّعت عن الموسيقا العربية، فكان منها الكتب الكبيرة، والرسائل الصغيرة، والمقالات في المجلات «(2).

وقد تُرجمت أغلب أعمال فارمر إلى عدد من اللغات الحية من بينها اللغة العربية، حيث صدرت ترجمات بهذه اللغة لخمسة من كتبه خلال العقود الماضية، ثلاثة منها من ترجمة العالم المصري الجليل حسين نصَّار هي: تاريخ الموسيقا العربية حتى القرن الثالث عشر، مراجعة عبد العزيز الأهواني، وصدرت طبعته الأولى عن مكتبة مصر، بالقاهرة عام 1956، والكتاب الثاني هو: مصادر الموسيقا العربية، وصدرت طبعته الأولى عن الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة عام 1957. والكتاب الثالث: الموسيقا والغناء في ألف ليلة وليلة، وصدر عن دار الفكر الحديث للطبع والنشر، القاهرة، د.ت.

ولا يخفى أن ميخائيل جرجس فتح الله المحامي قد نشر ترجمة ثانية لكتاب: تاريخ الموسيقا العربية حتى القرن الثالث عشر، صدر عن دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت. والكتاب الرابع: دراسات في الموسيقا الشرقية، المجلد الأول، أعده باللغة الألمانية أيكهارد نويباور، وترجمته إلى اللغة العربية أماني المنشاوي، وراجعته إيزيس فتح الله، ونشره المركز القومي للترجمة بمصر، عام 2005. والكتاب الخامس: حقائق تاريخية عن التأثير الموسيقي العربي، ترجمه إلى اللغة العربية عبد الله مختار السِّباعي، وأصدره المجمع

العربي للموسيقا بالتعاون مع المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت: 2015.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن إيكهارد نويباور أورد في كتابه: دراسات في الموسيقا الشرقية، مجموعة كبيرة من الأبحاث والمقالات والمحاضرات التي نشرها فارمر طوال مسيرته العلمية، في المعاجم والقواميس الموسيقية والتاريخية مثل: كتاب تراث الإسلام، ومعجم گروف للموسيقا والموسيقيين، والموسوعة الإسلامية، والدليل الموسيقي لجامعة أوكسفورد، وكتاب تاريخ الموسيقا المختصر للجامعة ذاتها، وغيرها الكثير من المصادر والمراجع ،ونذكر فيما يلي عناوين هذه الأبحاث والمقالات التي أوردها نويباور (4):

1. الموسيقا الجوهرة النفيسة، من كتاب العقد الفريد لـ ابن عبد ربه.
2. المغنون في العصر الذهبي للإسلام، نقلا عن كتاب الأغاني لـ الأصفهاني.
3. نص عربي في الموسيقا، من مخطوط قديم مُترجم بالإنجليزية.
4. قضية السماع في التراث الإسلامي، الموسيقا الدينية في الإسلام ؟؟، فصل من كتاب تراث الإسلام.
5. الموسيقا في الإسلام.
6. الموسيقا، من الفصل السابع والخمسين ؟؟
7. الموسيقا (بقية)، واضعو نظريات الموسيقا، الفصل الثامن والخمسون ؟؟.
8. أدلة على تأثير العرب في نظرية الموسيقا الأوربية.
9. تأثير الموسيقا الشرقية.
10. مقتطفات عبرية في الموسيقا، من مكتشفات الجنيزة: أو الجنيزا، وهي مجموعة من الكتب والمخطوطات العبرية القديمة محفوظة منذ قرون في معابد اليهود التي من أشهرها كنيس بن عزرا بمدينة القاهرة، وقد تمت دراسة ونشر الكثير من هذه الكتب والمخطوطات منذ أواخر القرن التاسع عشر
11. الطابع الشرقي في الموسيقا الغربية.

12. تخمين في أصل ومعنى كلمة كندكتوس.

13. الإلهام والموسيقا.

14. الأشباح، بحث في بيانات ببليوغرافية للموسيقا العربية.

15. الكتب الموسيقية العربية في القرن العاشر، كما وردت في كتاب الفهرست لـ ابن النديم.

16. علم الخواص عند الإغريق.

17. المقامات الموسيقية الفارسية السَّاسانية.

18. المقامات العربية القديمة.

19. الكندي في تأثير الإيقاع.

20. تبعية اليهود للمؤلفات العربية في الموسيقا.

21. مؤلفون يهود في الموسيقا من العصور الوسطى.

22. موسى بن ميمون في سماع الموسيقا.

23. سعديا كاون في التأثير الموسيقي.

● **دراسة تحليلية موجزة لبعض ما تناوله فارمر في كتاباته**

وبعد هذه الجولة الاستقصائية لما كتبه ونشره العلامة هنري جورج فارمر طوال مسيرة حياته العلمية، نبدأ دراسة تحليلية لما تناوله من موضوعات علمية وتاريخية وردت في بعض من كتبه وأبحاثه المنشورة عن الموسيقا العربية، للتعرف على مدى مساهمة هذه الأعمال في كتابة تاريخ الموسيقا العربية، كنموذج للمدرسة الأنـكلوسكسونية.

وبداية، يتضح لنا تباين واختلاف هذه الموضوعات، بدرجة كبيرة، عن بعضها البعض، فهي تتوزع بين دراسة معمقة في علوم الموسيقا العربية ونظرياتها التي وردت في أمهات المراجع التي كتبها: ابن سينا، والكندي، والفارابي، وابن خرداذبه، وابن زيله، وابن باجه، وابي الصلت أميَّه، وبنو موسى شاكر، والسرخسي، واخوان الصفا، والأرموي، واللاذقي، وابن غيبي ... وغيرهم، إلى دراسة ما ورد في كتب الأدب، والتاريخ، والسِّير: لـ ابن هشام،

والطبري، والأصفهاني، وابن النديم، والمقري، وابن خلدون، وابن عبد ربه ....، إلى دراسة ما ورد في القصص والأساطير الشعبية، ككتاب ألف ليلة وليلة، إلى جمع ودراسة الأمثال والحكم العربية الموروثة، إلى جانب دراسة بعض المراجع المختلفة للتعرف على قضية السَّماع في التراث الإسلامي، مثل ما كتبه: البخاري، والغزالي، والقزويني، وابن قتيبة، والهجويري، وابن تيمية، وابن حزم، وابن رشد ... وغيرهم.... وفيما يلي عرض بعض المفاهيم التحليلية لكتابات فارمر، موضوع هذه الدراسة:

أولا: بعد أن درس اللغتين العربية والفارسية، مستعملاً المنهج التاريخي، والوصف الدقيق الواسع، والتحليل المُركَّز، والنقد الداخلي والخارجي، ومعتمدا على ما توفر له من مصادر أولية وثانوية، مطبوعة ومخطوطة بعدة لغات، والمقارنة بينها، والتشكك في بعض ما ورد فيها، بدأ فارمر دراسة الموسيقا العربية في عصورها التاريخية المختلفة. وقد شملت دراساته فترة زمنية مبكرة منذ ما قبل العصر الجاهلي، ثم صدر الدعوة الإسلامية، وتطرَّق لنظرة الإسلام للموسيقا، وموقف الرسول وصحابته من هذا الفن في مكة والمدينة، وموقف الخلفاء الراشدين من بعده، والموسيقا في عصر الدولة الأموية، وانتقال مقر الخلافة من المدينة إلى بلاد الشام، وتغيُّر موقف الخلفاء الأمويين من الموسيقا والغناء، مما أدى إلى ازدهار هذا الفن في القصور والدُّور. واستمرار هذا الازدهار حتى وصلت الموسيقا عصرها الذهبي في عهد الدولة العباسية، ثم انحلالها وسقوطها مع سقوط الدولة على يد المغول عام 1258م. إلى جانب ذلك تطرَق لتاريخ الموسيقا في بلاد الأندلس والمغرب وازدهارها في تلك الربوع.

ولعل من أهم ما كتب فارمر في هذا المجال كتاب: تاريخ الموسيقا العربية حتى القرن الثالث عشر، الذي نشره عام 1930، ويقول في تصديره: « ... راعيتُ في هذا الكتاب المنهج التاريخي المتفق عليه، لأنه يُناسب غرضي كل المناسبة. ولم أكن لأستطيع أن أُشير إلى كيفية اتصال الثقافة بالنظام الاجتماعي والسياسي إلا

باتخاذ هذا المنهج. وقسمتُ كل باب إلى ثلاثة فصول، يتناول أولها العوامل الاجتماعية السياسية المسيطرة على الثقافة الموسيقية العامة، ويصف ثانيها حياة العصر الموسيقية، ويذكر تفاصيل الموسيقا النظرية والعملية، وابتعدتُ جهدي عن المصطلحات ... وقصرتُ الفصل الثالث على تراجم المشهورين من المؤلفين، والمغنين، والعازفين، وأصحاب النظريات، والعلماء والكُتّاب «[5]. والمُلاحظ أن المترجم لم يتقيد بنظام الأبواب والفصول التي أشار إليه المؤلف، حيث استبدله بفصول يحتوي كل فصل منها على مباحث ثلاثة.

ومنذ صدور طبعته الأولى المُترجمة للغة العربية، أصبح هذا الكتاب المرجع الأساسي لجميع الباحثين والدارسين العرب، الذين تناولوا الموسيقا العربية في كتاباتهم ورسائلهم العلمية طوال العقود الزمنية الماضية، خاصة من كَتبَ منهم في التاريخ والمخطوطات، والصيغ والقوالب الآلية والغنائية، والآلات بمختلف أنواعها، والمقامات والأوزان الإيقاعية، إلى جانب موقف الإسلام من الموسيقا، وقضية السَّماع في التراث الإسلامي، وعلاقة الموسيقا العربية بموسيقا الشعوب المجاورة، وتأثر كل منهما بالأخرى، وتأثيرها فيها.

ثانيا: اعتمد في دراساته لتاريخ الموسيقا العربية، على مختلف المصادر المخطوطة والمطبوعة، المنشورة وغير المنشورة، في لغات عدة، والتي لها علاقة بهذا الموضوع، وتلك التي ليست لها علاقة، وهو يقول في هذا الصدد: « يجب ألا يرجع المرء في هذا البحث إلى الرسائل المقصورة على الموسيقا وحدها، كما هو الحال في ميادين البحث الأخرى. وإنما ينبغي اختبار جميع كتب: التاريخ، والتراجم، والشريعة والفقه، والآداب، والموسوعات اختبارا دقيقا «[6]. ولم يقتصر فارمر على هذه المراجع، بل رجع أيضا للقصص والأساطير والأمثال والحكم الشعبية، وقام بدراستها دراسة علمية مُعمَّقة، استخلص منها الكثير من المعلومات العلمية والتاريخية الهامة فيما يخص الموسيقا العربية.

ثالثا: تطرَّق في دراساته لقضية السَّماع، والموسيقا الدينية في الإسلام !؟، وآراء فقهاء المسلمين، الذين انقسموا بين مؤيد ومعارض للموسيقا والغناء، معتمدين في ذلك على أدلة وبراهين من الكتاب والسُّنة، وقد رجع في دراساته لعدد كبير من المراجع الفقهية والصوفية التي تحتوي على آراء العلماء والفقهاء في هذا الموضوع الشائك. كما خصص فارمر الفصلين الثاني والثالث من كتاب: تاريخ الموسيقا العربية ... لمناقشة هذا الموضوع نفسه، إلى جانب ما ورد في بعض مقالاته وأبحاثه مثل: قضية السَّماع في التراث الإسلامي، والموسيىڤا في الإسلام ... وغيرها ...

رابعا: أهتم بمخطوطات الموسيقا العربية، حيث قام بحصرها، وجمعها، وتحديد أماكن وجودها، وترجم ونشر الكثير منها في الدوريات والمجلات الفصلية الأوربية. ثم قام بعد ذلك، مواصلة لمهمته بالتعريف بتلك المخطوطات وأهميتها، بنشر مصدرين بالغي الأهمية، الأول: مخطوطات الموسيقا العربية في مكتبة البودليان [ببريطانيا]، والثاني: مصادر الموسيقا العربية. الكتاب الأول نُشر عام 1925، وهو عبارة عن قائمة مبوبة للمخطوطات الموجودة بالمكتبة المذكورة، مزودة بوصف دقيق مُفصَّل لمحتوى تلك المخطوطات، وترقيم صفحاتها، ومدى أهميتها، وهل هي مكتملة أم بها صفحات مفقودة، ورأيه في هذه المخطوطات، مُضافا إليها بعض الصور التوضيحية للآلات الموسيقية المذكورة فيها. وقد اعتمد في جزء من كتابه هذا على فهارس قام بوضعها كل من: يوري، ونيكول، وهو ينصح بالاستعانة، لمن أراد، بفهرسي إيثي، وهاندليست(7). والثاني: مصادر الموسيقا العربية، نشره عام 1940، وشمل ذكر هذه المصادر التي كُتبت في النظرية، والتطبيق، والتاريخ، في فترة زمنية تمتد من منتصف القرن الثامن الميلادي إلى القرن السابع عشر، وقد بلغ عدد المخطوطات الواردة في الكتاب حوالي الثلاثمائة عنوان. واستهل المؤلف كتابه بمقدمة ورد فيها: « رتَّبتُ هذا الثبت ترتيبا زمنيا، جمعتُ المؤلفين في قرون باعتبار تواريخ وفاتهم ... ووصفتُ كل رسالة وصفا موجزا حتى يستطيع كل باحث أن يشعر بمدى أهميتها بالنسبة إليه. وإذا كان المخطوط موجودا، حددتُ موضعه بالضبط مع

بعض الأخبار الأخرى المساعدة. فإذا كان قد ضاع أو لم يُوصف لنا أي وصف، اكتفيتُ بذكر الموضع الذي ذكر عنوانه. وإذا كان النص مطبوعا، أو مُترجما إلى لغة أخرى دوَّنتُ عنوانه، وموضعهُ، وتاريخ طبعه بكل عناية « . (8)

خامسا: قام بدراسة تحليلية واسعة لمقامات وسلالم الموسيقا العربية التي استعملت على مدى عهود مختلفة في رقعة واسعة في شرق البلاد العربية وغربها، ووردت في بعض المراجع القديمة كرسائل ابن سينا، والكندي، والفارابي، والأرموي وغيرهم ... كما درس مدى تأثرها بالمقامات الفارسية والهندية واليونانية، وقارن بينها مستخلصا كثيراً من النتائج ذوات القيمة العلمية العالية. وكان دقيقا في هذه الدراسة لأبعد الحدود، حيث أورد الكثير من النسب الرياضية والفيزيائية لترددات الأصوات المكونة لهذه المقامات والسلالم، كما قارن بين المستعمل منها في شرق البلاد العربية وفي غربها، ودرس علاقتها التاريخية بالمقامات الفارسية والهندية واليونانية، ولم يُغفل دور العرب منذ منصور زلزل، وإسحاق الموصلي في إيجاد ووضع الأسس العلمية للمقامات العربية ذوات الشخصية المتميزة.

سادسا: درس الأوزان والإيقاعات العربية، وقام بتدوينها وتحليلها، ودرس علاقتها بتفعيلات وبحور الشعر العربي منذ عصر الخليل بن أحمد، وتتبع هذه الأوزان والإيقاعات، ومظاهرها العملية التطبيقية في كثير من المراجع العربية القديمة.

سابعا: أهتم بدراسة الآلات الموسيقية العربية بمختلف أنواعها، وطرق صناعتها، والعزف عليها، وأورد صورا لها في أشكالها القديمة كما وردت في كثير من المخطوطات والكتب العربية والأجنبية، والمقتنيات والآثار، وانتقال هذه الآلات إلى أوربا واستعمالها هناك، واحتفاظها بأسمائها ودساتينها العربية منذ قرون طويلة، وحتى يومنا هذا. ولم تبقى أغلب تلك الآلات بأوضاعها القديمة، بل تمَّ تطويرها لتواكب نهضة الموسيقا الغربية الأوربية، مثل: البيانو، وأسرة آلة الكمان، والعود، والآلات الهوائية، وآلات الإيقاع.

ثامنا: دافع عن التأثير الموسيقي العربي في أوربا العصور الوسطى، ودوره في نهضة الموسيقا الغربية فيما بعد، وقد قارع لأجل ذلك غُلاة المتعصبين الأوربيين الذين كانوا يعزون تلك النهضة إلى الموسيقا الإغريقية والكهنوتية المسيحية، وقد كتب ونشر بهذا الخصوص مجموعة من البحوث والمقالات نذكر منها: الطابع الشرقي في الموسيقا الغربية، تأثير الموسيقا الشرقية، الكندي في تأثير الإيقاع. ولعل أهم هذه الإسهامات بحثا بعنوان: التأثير العربي على نظرية الموسيقا، نشره بمجلة الجمعية الآسيوية الملكية عام 1925، ثم حوَّله إلى كتاب ضخم أصدره عام 1930 بعنوان: حقائق تاريخية عن التأثير الموسيقي العربي، نشره ردا على معارضيه الذين لم يقبلوا بآرائه الجريئة. أحتوى هذا الكتاب على ثمانية فصول، وثمانية وأربعين ملحقا شملت العديد من مظاهر الموسيقا العربية التي كان لها دور كبير في نهضة الموسيقا الغربية.

تاسعا: درس الكثير من أمهات كتب الأدب العربي، وكتب السِّير بمجلداتها الضخمة المتعددة، ليستخلص منها الكثير من القضايا، والمعلومات، والأحداث، كانت عاملا مساعدا له في دراسة تاريخ الموسيقا العربية، خاصة في العصرين الأموي والعباسي، وفي المغرب وبلاد الأندلس، ونذكر من أهمها: كتاب الأغاني للأصفهاني، نفح الطيب للمقري، والفهرست لابن النديم،

عاشرا: درس بعمق علوم ونظريات الموسيقا التي وردت في المراجع العربية القديمة، ومدى علاقتها بالنفس البشرية، وبالمجتمعات الإنسانية، وبالسحر والتنجيم والفلك، وتأثرها بعلوم ونظريات الموسيقا الوافدة من المناطق المحيطة، خاصة الفارسية واليونانية والهندية.

حادي عشر: أهتم بدراسة التدوين الموسيقي العربي، ومظاهره المختلفة، خاصة ما تعلق منه بالموسيقا الموزونة المُقاسة، وتتبع أشكال وأنماط هذا التدوين في كثير من المصادر والمراجع العربية القديمة، وانتقاله واستعماله في أوربا العصور الوسطى،

خاصة التدوين الجدولي منه. وهو يعتقد في الأصل العربي لمقاطع القراءة الصولفائية التي تُجمع في: دُرٌ مفصّل، ويرى وجود علاقة ما بينها وبين الحروف الهجائية العربية: دال، راء، ميم، فاء، صاد، لام، ويرى أن الراهب الإيطالي: گويدو الأريتسي، في بداية القرن الحادي عشر، قد يكون نقل هذه المقاطع من الأصل العربي. وأفرد لمناقشة هذا الموضوع عدة ملاحق من كتابه: حقائق تاريخية عن التأثير الموسيقي العربي.

ثاني عشر: درس كتاب القصص والأساطير: ألف ليلة وليلة، واستنبط منه الكثير من المعلومات التاريخية والموسيقية الهامة. ولقد أصدر في هذا الخصوص عام 1945، كتابه المعروف: الموسيقا والموسيقيين في ألف ليلة وليلة، الذي ترجمه للغة العربية: حسين نصار. وبهذه المناسبة، لا أعتقد أن أحدا من الباحثين والدارسين العرب، على مر العقود الماضية، قد فكّر جدِّيا في دراسة الليالي كمصدر لأي معلومات ذات قيمة علمية موثوقة في الموسيقا العربية؟! ولكن فارمر، العالم المستشرق والدارس الجاد الذي، يبحث عن الحقيقة أينما وردت، انتبه لأهمية هذا الكتاب، ودرسه دراسة علمية وافية.

ثالث عشر: أورد في بعض كتاباته الأخرى الكثير من الأمثال العربية، والحكم والتعابير الشعبية المتوارثة، أذكر منها ما يخص الموسيقا: إبعد عن الشرّ وغنِّ [له]، سماع الغناء برشام حادّ، زامر الحي لا يُطرب، قطّعوها صحّت للطنبوره [أيْ قطّعوا الشاة بعد ذبحها ولم يتبقَّ منها إلاّ جلدها الذي يصلح أن يكون وجها لآلة الطنبورة الوترية القديمة]، الصَّوت العذب أحسن من الوجه الجميل، غناء بلا نقوط [مال يُعطى لمطربي ومطربات الأفراح] كالميت بلا حنوط [بخور وروائح الموتى]، اشفْ كبدك وطبِّل طبلك وزمِّر زمرك، الناي في كُمِّي والريح في فمِّي أيْ أنا جاهز لكل شيء، الموسيقا لقوم كالغذاء ولقوم كالدواء ولقوم كالمروحة.

رابع عشر: كتب عدة مقالات وأبحاث، عن تأثر كُتَّاب الموسيقا اليهود بالمؤلفات العربية

في العصور الوسطى، نذكر منها: تبعية اليهود للمؤلفات الموسيقية العربية، مؤلفون يهود في الموسيقا، موسى بن ميمون في سماع الموسيقا، (سعديا كاون) في التأثير الموسيقي، نظرية الموسيقا لـ أبراهام بارحياه، طب النفوس لـ يوسف بن عقنين)، علم الموسيقا لـ ليفي بن جرشون [9]. ويقول فارمر في هذا الخصوص: « وإذا كان اليهود لم يقدموا الكثير، أو يساهموا بأي عمل إبداعي يتعلق بنظرية الموسيقا، لكنهم ساهموا ببعض الترجمات العبرية لأعمال أو مختصرات عربية، إضافة إلى مساعدة الباحثين المسيحيين في ترجمة الأعمال العربية إلى اللغة اللاتينية » . [10]

خامس عشر: توصَّل إلى ترجمة صحيحة لكثير من المصطلحات الموسيقية التي وردت في المراجع والمصادر العربية القديمة، وتمكَّن من كتابتها باللغة الإنجليزية بشكل صحيح في كتبه وأبحاثه، وكان يُقارن بينها وبين مثيلاتها في اللغات الأوربية والشرقية القديمة، وكان يفخر بذلك دائما.

سادس عشر: كان يقتبس في كتبه وأبحاثه ومقالاته بعض الفقرات والجمل مكتوبة في لغاتها الأصلية، ليستشهد بها كأدلة وبراهين على صدق كلامه وآرائه، بعد ترجمتها إلى اللغة الإنجليزية. كما كان يُكثر من الاستشهاد بالآيات القرآنية، والأحاديث النبوية، والأمثال والحكم العربية والشعبية، وأبيات الشعر العربي المختلفة الأغراض.

سابع عشر: إلى جانب اهتمامه الدائم بتاريخ الموسيقا العربية، لم يغفل التطرق للتاريخ العام للمنطقة بعصورها وعهودها المختلفة، بما فيه من مظاهر الحياة السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، والثقافية، والفنية، وانعكاس هذه المظاهر على موسيقا المنطقة ومسيرتها الفنية والإبداعية خلال الفترة الممتدة منذ ما قبل العصر الجاهلي وحتى القرن الخامس عشر.

وأخيرا، وإضافة إلى أعماله المكتوبة سالفة الذكر، حضر فارمر العديد من الملتقيات والمؤتمرات العلمية عن الموسيقا العربية داخل بريطانيا وخارجها، لعل من أهمها

المؤتمر الدولي الأول للموسيقا العربية الذي عُقد بالقاهرة عام 1932، وقد أُسندت له إدارة المؤتمر مهمة رئاسة لجنة التاريخ والمخطوطات، إلى جانب ثُلة من العلماء العرب والأجانب. وقد قدَّمت اللجنة المذكورة في نهاية جلساتها، التي استمرت لمدة أسبوعين كاملين، تقريرا مُفصلا اتسم بالشمولية والموضوعية والصدق العلمي، لعله يُعدُّ من أهم ما توصل إليه المؤتمر المذكور.

● ملاحظات نقدية على كتابات فارمر ونشاطه العلمي

1. بالرغم من كتاباته المتعددة في الموسيقا العربية، مشرقاً ومغرباً، وبالرغم من معرفته، طبقا لما ورد في تلك الكتابات، بأن الموسيقا لم تُستعمل في الدين الإسلامي مثل غيره من الأديان السَّماوية والوضعية الأخرى، إلا أننا نجده أحيانا يُصرُّ على استعمال مصطلحات: الموسيقا الدينية في الإسلام، وموسيقا التراث الإسلامي، والموسيقا الإسلامية، وموسيقا الإسلام، والموسيقيون المسلمون !!

2. استعمل كثيرا في كتاباته وأبحاثه المتعددة مصطلحات مثل: العربية، والشرقية، والإسلامية للدلالة على موسيقا المنطقة، ولستُ أدري لماذا لم يستعمل مصطلحا واحدا منها فقط، واغفل البقية، حتى لا يكون هناك ازدواج في المصطلح المُستعمل. ونظرا لاتساع مصطلح الشرقية، ولعدم وجود موسيقا إسلامية بما تعنيه الكلمة من معنى، فقد كان عليه – فيما يبدو لي – من الأنسب والأجدر الاكتفاء باستعمال مصطلح: العربية، لأنه يدل على المنطقة التي قامت في ربوعها الحضارة العربية الإسلامية منذ قرون عدة في ثلاث قارات: آسيا، وإفريقيا، وأوربا.

3. بالرغم من اهتمامه الكبير بالتراث الإسلامي العربي، وكتاباته المتعددة في هذا المجال، إلا أنه، للأسف الشديد، لم يتخلص من عقدة المستشرق الأوربي في نظرته لانتشار الإسلام في رقع واسعة من العالم، فهو يقول في كتابه: حقائق تاريخية عن التأثير الموسيقي العربي: « وقد بدأ الاتصال السياسي مبكرا [بين أوربا والعرب] ويمكن اعتبار فائدته القصوى في انتشاره السريع في الدويلات والأقطار التي

سقطت سريعا في قبضة سيف الإسلام أمام أعيننا » [11]. وهذه هي النظرة العامة التي يرى بها المستشرقون انتشار الإسلام السريع بالسَّيف في شتى بقاع العالم ووصوله إلى مشارف أوربا بعد سنوات قليلة من ظهوره. فالإسلام لم يصل إلى الصين شرقا، وإلى مجاهل إفريقيا جنوبا بحد السيف كما يدَّعي فارمر وغيره من المستشرقين الأوربيين.

4 . اتسمت كتاباته بغزارة المعلومات العلمية والتاريخية والفنية، المُستقاة من مختلف المراجع والمصادر، وتوسع في الوصف، والشرح، والتحليل، والتفصيل، إلى جانب ذكر العديد من الأسماء، والسنين، والتواريخ، والأحداث، بشكل متتالٍ سريع، يجعل من الصعوبة بمكان للقارئ العادي متابعته بشكل تام.

5 . أكثر من استعمال النقد اللاذع، لكل من يخالفه الرأي، أو الطرح العلمي في كتاباته، ولم يكن متسامحا معهم، مما يدل على تمسكه بتلك الآراء، وإصراره على معارضتهم، لثقته الكبيرة في صدق آرائه وصحتها.

6 . عند حديثه عن موقف النبي، صلى الله عليه وسلم، من الشعراء، يقول (فارمر) عن ذلك في كتاب الموسيقا والغناء في ألف ليلة وليلة: « ونُدبِّر مسلك النبي محمد الذي صبَّ كئووس [كؤوس] غضبه على الشعراء الوثنيين الذين كانت تلاقي قصصهم [أشعارهم] الفكاهية عناية أكثر مما يُلاقيه وحيه » [12]. وقد ردَّ عليه مترجم الكتاب في هامش الصفحة بقوله: « لم يُصب المؤلف في قوله هذا، وإنما عارض النبي هؤلاء الشعراء لدفاعهم عن الوثنية » [13].

7 . عند تناوله موضوع الإسلام والموسيقا في كتابه المُترجم: تاريخ الموسيقا العربية ....، خلط بين آيات القرآن وبين الحديث، حيث أورد: « ويشيرون [المفسرون] إلى إنتقاد النبي للشعراء في السورة 31 [لقمان]: 6 حيث يقول ؟: ﴿ ومن الناس من يشتري لهو الحديث ...﴾ فالله هو الذي يقول وليس محمداً !! . ويكرر (فارمر) هذا الخطأ حين أورد: « ثم نرى محمداً يعيب الشعراء ثانية في السورة 26 [الشعراء]:

224 – 226 فيقول ؟: ﴿ والشعراء يتبعهم الغاوون ... ﴾. ثم يكرر ذلك مرة ثالثة حيث أورد: « وأنظر مدى احتقاره للصفير والتصفيق في السورة 8 [الأنفال]: 35 ﴿ وما كان صلاتهم عند البيت إلا مكاءً وتصديةً ... ﴾] » [14]. والغريب في الأمر أن المترجم لم يُلاحظ ما ورد، ولم يقم بتصحيحه،

8 . جانبه الصواب في بعض الأحيان في ذكر التواريخ والسنين، وقد صوَّب له حسين نصار، في كتبه التي ترجمها له، العديد من تواريخ الوفاة بعد مقارنتها بمصادر أخرى. كما صحح له [نصَّار] بعض المعلومات المتعلقة بمصادره الواردة في تلك الكتب، المذكورة آنفا.

● **نتائج وتوصيات**

وهكذا، وبعد أن تتبعنا بإيجاز، المسيرة العلمية الحافلة للمستشرق الإنكليزي هنري جورج فارمر، مع الموسيقا العربية، واخترناه نموذجاً للمدرسة الأنكلوسكسونية، وجهوده الرائدة في دراسة وبحث وتحقيق تراث هذه الموسيقا، ودفاعه المستمر عنها، محاولا تنبيه المتعصبين المتشددين من بني جلدته على ضرورة الاعتراف بالدور الرائد الذي لعبته الموسيقا العربية في نهضة الموسيقا الغربية الأوربية وتطورها، بعد الجهل والظلام اللذين عاشتهما خلال العصور الوسطى. وبعد أن تتبعنا ما ورد في إنتاج فارمر العلمي الوفير هل يحق لنا أن نعتبر ونقرر أن هذا الإنتاج يُعدُّ مساهمة فعَّالة في كتابة تاريخ الموسيقا العربية ؟ وهل يمكن الاعتماد عليه مصدراً أساسياً يفي بهذا الغرض ؟ وهل ساهم فارمر فعلا، بقصد أو بدون قصد، في العمل على وضع اللبنات الأولى لإنجاز هذا المشروع الضخم، الذي نتمنى أن يُنجز ويظهر للوجود في أقرب فرصة ممكنة ؟ للإجابة عن هذه التساؤلات نقول: إنه بعد النظر والتمعُن في ما كتبه وأصدره ونشره المستشرق هنري جورج فارمر طوال مسيرته العلمية الرائدة، من كتب، وأبحاث، ومقالات، وما أنجزه من محاضرات، ولقاءات إذاعية، وما شارك فيه من مؤتمرات داخل بريطانيا وخارجها، يمكننا القول إنه ساهم بشكل فاعل في وضع اللبنات الأولى لأسس وقواعد تاريخ الموسيقا العربية، والأدلة

على ذلك نوردها فيما يلي:

- كان من أكثر المستشرقين الأوربيين اهتماما بالموسيقا العربية وحبا لها، فقد أمضى ثلاثة أرباع عمره تقريبا متفرغا لجمع وتوثيق مصادرها ومخطوطاتها ودراستها وبحثها، حيث بدأت دراسته لهذه الموسيقا عام 1915 بترجمة كتاب (سلفادور دانييل)، واستمرت إلى عام 1962 بكتابة آخر مقالة له بعنوان: ما أورده عبد القادر ابن غيبي عن الآلات الموسيقية، نشرها في العدد الخامس من مجلة Orients، وكان ذلك قبل وفاته في العشرين من شهر ديسمبر عام 1965.
- كان من أكبر المُدافعين عن الموسيقا العربية، وعن دورها الفعَّال الذي لا يُغفله عاقل، في نهضة الموسيقا الغربية الأوربية بعد قرون من تخلفها وركودها في العصور الوسطى. وقد كتب فارمر ونشر لهذا الغرض الأبحاث والكتب المتعددة.
- كان مُوفَّقا، لأبعد الحدود، في اختيار موضوعات أبحاثه، ودراساته التي تنوَّعت بين عديد المجالات التاريخية، والتوثيقية، والموسيقا النظرية، والعملية، ورواد هذه الموسيقا من علماء وفلاسفة وموسيقيين ومغنين عظام. إلى جانب دراسة تحليلية علمية مقارنة للمقامات والأوزان، وأنماط الصيغ والقوالب، والآلات الموسيقية بمختلف أنواعها، إلى جانب دراسة تأثر هذه الموسيقا بالثقافات الوافدة، وتأثيرها في موسيقا المناطق والبلدان التي انضوت تحت لواء الدولة العربية الإسلامية، وغيرها من البلدان المجاورة.
- تميزت كتاباته بالصدق، والوضوح، والمباشرة، والبعد عن الزَّيف والهوى الذي طبع كتابات غيره من المستشرقين الذين دسُّوا السّمَّ في الدهن، و: « جمع بين صفات عزَّ نظيرها في أي مستشرق بحث الموسيقا العربية، نذكر منها ملكتين: مقومات البحث العلمي الجاد المتمثلة في المعرفة التاريخية والعلمية النظرية، مع نزاهة الضمير والإنصاف بعيدا عن الأغراض والهوى »(15).
- كان دقيقا في دراساته لمصادر الموسيقا العربية، وكان يطَّلع بتمعّن، وتركيز، وصبر، وأناة، على جميع المصادر المطبوعة، أو المخطوطة التي توافرت له، سواء أكانت مصادر موسيقية، أم أدبية، أم فلسفية، أم تاريخية، أم اجتماعية، وحتى فقهية، ولم يترك

الأشعار، والقصص الشعبي، والأمثال والتعابير والحكم. فهو يعتقد أن الحقيقة، التي يبحث عنها، قد تكون موجودة في مصادر ومراجع بعيدة كل البعد عن موضوع بحثه.

التوصيات: لم أجد خيرا من التوصيات التي أوردتها في آخر بحثي الذي قدمته في الاجتماع الأول للمؤرخين الموسيقيين العرب في العام الماضي، وكان بعنوان: كتابات المستشرق الإنجليزي هنري جورج فارمر مصادر مبدئية لتأريخ الموسيقا العربية وهي :

- العمل بجدية، واستمرارية، وتصميم لوضع الأسس، والأفكار الضرورية لتنفيذ مشروع كتابة تاريخ الموسيقا العربية، إلى جانب وضع آلية قابلة للتطبيق والتنفيذ، تتناسب مع الإمكانات المتاحة والمتوفرة.
- حصر المخطوطات الموسيقية العربية المنتشرة في أنحاء العالم، وجمع أصول، أو صور، أو نُسخ منها ووضعها في مكتبة خاصة مجهزة لحفظها، ولتكون في متناول الباحثين العرب وغير العرب.
- دراسة ما كتبه فارمر من كتب، ومقالات، وأبحاث، عن الموسيقا العربية، وترجمة ما لم يُترجم منها، والنظر في إمكان اعتبارها من بين المصادر المبدئية لتاريخ هذه الموسيقا .
- الاستفادة بإيجابيات المنهج العلمي الذي اتبعه فارمر في كتاباته المتعددة، ومحاولة تطبيقه في مشروع كتابة تاريخ الموسيقا العربية.
- تجميع ما كُتب باللغات الأجنبية عن الموسيقا العربية، والعمل على ترجمته ووضعه في متناول الباحثين الذين سيقومون بكتابة تاريخ الموسيقا العربية. ولقد رأينا، فيما سبق، أن فارمر لم يُوفَّق في القيام بدراساته الموسيقية، إلا بعد أن أتقن اللغتين العربية والفارسية، وهذا دليل على أهمية تعلم اللغات الأجنبية في دراسة هذا المجال، والاطلاع على ما كُتب عن الموسيقا العربية في لغات أخرى غير لغتنا،
- تشكيل لجان متعددة، تختص كل لجنة بعصر من عصور هذه الموسيقا، ولجان أخرى تختص بالمناطق الجغرافية في البلاد العربية، تكون من مهامها: حصر وتجميع المادة العلمية الخاصة بكل عصر، وبكل منطقة على حدة، ودراستها، وتحليلها، ونقدها.

● مصادر الإحالات

1. بتصرف من موقع ويكيبيديا.

2. هنري جورج فارمر، تاريخ الموسيقا العربية حتى القرن الثالث عشر، ترجمة حسين نصار، مراجعة عبد العزيز الأهواني، القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2010م، صفحة ح.

3. موقع وكيبيبديا، مرجع سابق.

4. دراسات في الموسيقا الشرقية، المجلد الأول: التاريخ والنظرية، جمع وإعداد إيكهارد نويباور، ترجمة أماني المنياوي، مراجعة إيزيس فتح الله، القاهرة: المشروع القومي للترجمة، عدد 876، 2005، صفحتي، 5 - 6

5. تاريخ الموسيقا العربية، مرجع سابق، صفحة، ي.

6. هنري جورج فارمر، مصادر الموسيقا العربية، ط 3، ترجمة: حسين نصّار، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2010م، صفحة، 4.

7. دراسات في الموسيقا الشرقية، مرجع سابق، صفحة 439.

8. مصادر الموسيقا العربية، مرجع سابق، صفحة، 3.

9. دراسات في الموسيقا الشرقية، مرجع سابق، صفحات، 609 - 762.

10. المرجع السابق، صفحات، 605 – 606.

11. هنري جورج فارمر، حقائق تاريخية عن التأثير الموسيقي العربي، ترجمة، عبد الله مختار السباعي، من إصدارات المجمع العربي للموسيقا، عمّان: 2015م، صفحة 61.

12. هنري جورج فارمر،الموسيقا والغناء في ألف ليلة وليلة،، ترجمة: حسين نصّار، القاهرة: دار الفكر الحديث للطباعة والنشر، (د.ت)، صفحة، 64.

13. المرجع السابق، صفحة، 64.

14. تاريخ الموسيقا العربية، مرجع سابق، صفحة، 34.

15. حقائق تاريخية عن التأثير الموسيقي العربي، مرجع سابق، صفحة 21

ماهيَة الإيقاع في الموسيقا العربية

ماهيّة الإيقاع في الموسيقا العربية

تمهيد مفيد

يُعدُّ الإيقاع مُكوَّنا أساسيا وجوهريا هاما في جميع الموسيقا، سواء أكانت موسيقا المجتمعات القديمة والوسيطة، أو موسيقا تقليدية وشعبية، أو موسيقا متحضرة ومعاصرة. والإيقاع في مظهره المادي النبضي المُوقَّع يُشكل أحد عنصري تكوين الموسيقا اللذيْن هما: الصوت والزمن، فجميع الألحان الموسيقية تتكون من أصوات أو أنغام مختلفة التردد والجرس، تقع على درجات سلَّمية في طبقات متعددة تتوالى وراء بعضها البعض صعودا وهبوطا،مُؤلفة أو مُركبة على أشكال زمنية مختلفة الأطوال والمُدد، في شكل خط يسير قُدُما في تواتر زمني محسوب الطول من نقطة بداية معروفة إلى نقطة نهاية مُحدَّدة. وهذا ما يجعل الألحان الموسيقية تختلف عن بعضها البعض في محصلتها النهائية، فهي عبارة عن: نغمات مختلفة التردد والترتيب تُسمع وتُدرك من خلال أزمان مختلفة المَدَدْ والأطوال.

ولا شك أن تنظيم الامتداد الزمني للأصوات والنغمات، هو الذي جعلها موسيقا مسموعة ومفهومة. وعندما يُفتقد هذا التنظيم الحقيقي، فإن المستمع المتلقي لن يستقبل هذه الأصوات كموسيقا معروفة،يمكن فهمها وتذوقها واستيعابها وأدائها وحفظها وتذكُّرها. ويُوفر الإيقاع للموسيقا الطاقة المتجددة، والاتجاه الدائم إلى الأمام، ويجعلها قوة حيوية فعالة مُنظّمة. وتُحدثُ الموسيقا ذات الحركة الإيقاعية البطيئة أثرا أقل حيوية من تلك النشطة السريعة، كما أن « الزمن البطيء المتكون من النغمات الطويلة يُعطي انطباع النبل والوجاهة والسلام، بينما الزمن السريع المتكون من نغمات قصيرة متعددة يُعطي انطباع الإثارة والبهجة والسعادة والحبور ». [1]

ولدراسة ماهية ومكوّن الإيقاع في الموسيقا العربية، ستحتوي هذه الورقة الموجزة على ما يلي: تعريف الإيقاع – ما يُؤدِّيه من وظائف متعددة للألحان الموسيقية لتُصبح في النهاية أعمالا متكاملة يمكن الاستماع إليها وفهمها–دراسة الاستجابة للإيقاع هل هي: غريزية، فسيولوجية، أو حركية، وهل هي استجابة يمكن تعلُّمها واكتسابها–الإيقاع في الموسيقا العربية – ملاحظات تحليلية ونقدية عن الأنماط الإيقاعية التي وردت في كتاب المؤتمر الأول للموسيقا العربية المنعقد بالقاهرة عام 1932 – لمحة موجزة عن الإيقاعات الليبية التقليدية والشعبية – وأخيرا خاتمة ونتائج وتوصيات.

تعريف الإيقاع

وردت الكثير من التعريفات للإيقاع في المصادر العربية القديمة والحديثة والأجنبية، نذكر منها تعريف ابن سينا حيث يقول: « كل نقرة ينقل عنها إلى نقرة أخرى، فإما أن تنتقل في مدة لا تمحى في نقلها عن الخيال صورة الأولى حتى تكونا في الخيال كالمتوافيين معا، وإما أن لا يكونا، والإيقاع إنما يُؤلف من نقرات بينها مدد ». [2] ويُعرِّف الفارابي الإيقاع بأنه: « النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب... فأزمنة الإيقاع إذا قُدِّرت ينبغي أن يكون المقدر لها زمان هو أقل الأزمنة الحادثة فيما بين بدايات النغم ونهاياته. وهذا الزمان هو كل زمان بين نفمتين لم يمكن أن يقع بينهما نغمة أخرى ينقسم الزمان بها ».[3] والأرموي يُعرِّف الإيقاع بأنه:» جماعة نقرات بينها أزمنة محدودة المقادير لها أدوار متساوية الكمية على أوضاع مخصوصة، يُدرك تساوي تلك الأزمنة والأدوار بميزان الطبع السليم، فكما أن أدوار عروض الشعر متفاوتة الأوضاع مختلفة الأوزان لا يفتقر الطبع السليم في إدراك تساوي كل نوع منها إلى ميزان العروض، كذلك لا يفتقر الطبع السليم إدراك تساوي أزمنة كل دور من أدوار الإيقاع إلى ميزان يُدرك به ذلك، بل هو غريزة جُبل عليها الطبع السليم».[4]

وقد وردت تعريفات للإيقاع في المصادر الحديثة نذكر منها:» الإيقاع rhythm كلمة أصلها يوناني rhythmus معناها عدد أو مقياس، والإيقاع عنصر هام وأساسي في

جميع الفنون وخاصة فن الموسيقا، وله صلة وثيقة بحركة الجسم في الشهيق والزفير، ونبض قلوبنا، وحركات الطبيعة من دورات الأفلاك والنجوم والكواكب، وتعاقب الليل والنهار، وتعاقب فصول السنة ... كما يُطلق لفظ الإيقاع على اختلاف حركة اللحن نتيجة السرعة والبطء، فيُقال هذه المقطوعة إيقاعها سريع، وتلك إيقاعها بطئ، ويُعرف الإيقاع في الموسيقا العربية بالضروب أو الأوزان أو علم الأصول ".[5] والضرب في الموسيقا العربية يماثل الميزان في الموسيقا الغربية، ويتكون من ضربات متتالية موزونة، ومُقاسة، تصدر على هيئة نبض قوي، ونبض ضعيف، وصمت يخلو من أي نبض، وهذا ما يكوِّن الطقم الإيقاعي الذي تُلحَّن عليه الصيغ الغنائية والآلية في الموسيقا العربية منذ القدم وحتى الآن.

والإيقاع هو: « الوجه الخاص بحركة الموسيقا المتعاقبة خلال الزمان، أي أنه النظام الوزني للأنغام في حركتها المتتالية، ويغلب على الإيقاع عنصر التنسيق أو التنظيم المطرد؛ ذلك لأن الإيقاع هو تكرار ضربة أو مجموعة الضربات بشكل منظم، فالإيقاع إذن لا يُضيف إلى اللحن جديدا وإنما هو تنظيم زمني لحركة اللحن بحيث يتناول خلال هذه الحركة عنصر التأكيد المتوتر وعنصر إطلاق هذا التوتر وتخفيفه وهكذا « .[6] وقد ورد تعريف أدبي جميل للإيقاع يقول: « الإيقاع هو وقع الدهر علينا ! قلبنا يضرب بإيقاع، وإن شذَّ دخلنا المشفي أو العناية المشددة، الرئتان تجريان بإيقاع فنشرب بإيقاعها الحياة، الشمس والقمر يجريان بإيقاع دقيق، قد تنقلب أرضنا إلى جمرة منطفئة لو تزعزع هذا الإيقاع. الفصول الأربعة تأتي بإيقاع، بإيقاعاتها نأكل خيرات الأرض. والإيقاع هو أحد أقسام الطرب الذي لو اختل لدخل الطرب تحت خانة الشَّواذ (تشيز)، لكن باللعب على هذا الإيقاع بفن وخبرة مع الحفاظ حتما على زمنه، واحترام هذا الزمن، هنا يدخل الطرب الإيقاعي « .[7]

وقد ورد في قاموس أكسفورد المختصر للموسيقا التعريف التالي: «الإيقاع بما في هذه الكلمة من معنى، يشمل كل شيء متعلق بمظهر الزمن في الموسيقا في تميُّزه واستقلاله

عن درجة النغم [الصوت]. وهو يتضمن في فحواه: الضرب، والنَّبر، والمقاييس، وتجميع النغمات في ضروب، وتجميع الضروب في مقاييس ومنها في عبارات. وعندما كل هذه العوامل يُعالجها المُؤدِّي (بتروٍ وانتظام مناسب، وبقصد فنِّي، وبانطباع التقدُّم إلى الأمام، ولكن ليس مجرد في دقة شبه آلية)، عندها نقول أن المؤدِّي لديه إحساس بالإيقاع، قد يكون إيقاع حر أو مقيَّد. ويبدو أن الأذن البشرية تطلب وجود إدراك ملموس بوحدة زمن ضرب حتى في الإيقاع الحر الواضح في الـ plainsong يمكن الإحساس به، وعليه في مثل نوعية هذه الموسيقا فإن التجميع في مقاييس غير موجود".[8] [لا توجد بها موازير مُقاسه، وتُؤدَّى بشكل مُرسل في أداء حر، والـ plainsong: أنشودة جريجوريه، هي نوع من الغناء الديني المسيحي ساد وانتشر في كنائس أوربا منذ العصور الوسطى – المترجم].

وظائف الإيقاع

من أهم الوظائف التي يُؤدِّيها الإيقاع للموسيقا بشكل عام، أنه يُعطي الحياة، والتألق، والواقعية للأداء العملي للموسيقا، ويُضيف الإيقاع الكثير من السعادة والمتعة للمستمع المتلقي، ويُساعد الإحساس بالإيقاع في التغلب على الصعوبات والعقبات أثناء أداء الأعمال الموسيقية الآلية والغنائية، كما أن الشعور الآني بالإيقاع يُسهِّل قراءة المدونات الموسيقية المكتوبة وأدائها وعزفها، [وهذه الأخيرة وظيفة هامة بالنسبة للمؤدِّين والعازفين العاملين في المجال العملي التطبيقي]، وأخيرا يُعدُّ الإيقاع أحسن وأنسب نقطة بداية، وأكثرها طبيعية لإبداع وتأليف الموسيقا، وهذه الوظيفة تهمُّ كثيرا المؤلفين والملحنين.[9]

نظريات الاستجابة للإيقاع

ظهرت العديد من النظريات العلمية التي اهتمت بدراسة الاستجابة النفسية للإيقاع، نذكر منها: النظرية الغريزية، والنظرية الفسيولوجية، ونظرية الحركة، إضافة لنظرية رابعة ترى الإيقاع على أساس أنه استجابة يمكن تعلمها. وفيما لي تفصيل موجز لهذه النظريات:

اولاً: نظرية الغريزية

يرى سيشورSeashore أنه: " هناك عاملين أساسين في الإدراك الحسي للإيقاع: [الأول] نزعة أو ميل غريزي إلى توليف انطباعات في السمع، و [الثاني] مقدرة واستطاعة للقيام بذلك بكل دقة متناهية في الوقت والجهد... والمقدرة الإيقاعية تُعدُّ أحد مكوِّنات تسلسل الموهبة الموسيقية، التي تُعدُّ غريزيةكامنة... والأشخاص يختلفون في إمكانياتهم، وقدراتهم الإيقاعية... وعليه فإن الإمكانية الإيقاعية سمة كامنة لا تُعلّم، ولا تُكتسب بالتعلم". [10] وبالنظر في تعريف الأرموي للإيقاع الذي أوردناه سابقا يتضح أنه سبق سيشور بقرون عديدةفي اعتبار أن الإيقاع غريزة كامنة في الإنسان، حيث قال: «كذلك لا يفتقر الطبع السليم إدراك تساوي أزمنة كل دور من أدوار الإيقاع إلى ميزان يُدرك به ذلك، بل هو غريزة جُبل عليها الطبع السليم» . [11]

ثانيا: النظرية الفسيولوجية

ترى هذه النظرية أن: « الاستجابة للإيقاع تعتمد على عمليات فسيولوجية وظيفية متكررة. وأصبحت فكرة أن دقات قلب المرء تخدم كقاعدة لكل من الإيقاع والزمن في الموسيقا، الرؤية الأكثر شمولاً وانتشاراً، ومن أشد المؤمنين بها ومؤيدوها جاكو دالكروز Jaques Dalcroze. وقد تمَّ انتقاد فكرة نبض القلب، لأنه لا توجد آلية معروفة تُفيد أن نبضات قلب الإنسان يمكن أن تعطينا الإحساس بالتَّزمين [نسبة للزمن]". [12]

ثالثا: نظرية الحركة

تأسست هذه النظرية على أن الإيقاع يعتمد على حركة العضلات الإرادية، وقد قال لاندن Lundin: " نحن قادرون على إدراك الإيقاعات المركبة والاستجابة لها، ليس على أسس غريزية أو آلية حيوية غامضة، ولكن لأن لدينا نظاما عصبيا وعضليا مُركَّبا، قادرا على أن يتقبل التدريب للقيام بتلك الاستجابات". [13] وهكذا، وبناءً على هذه النظرية، فإن الاستجابة للإيقاع تنطلق من خلال الحركة الإرادية للعضلة عند الإنسان. « وأغلب الاستطلاعات الخاصة بطبيعة الخبرة الإيقاعية وجدت عاملا حركيا، وقد تكون هذه

النظرية أكثر النظريات قابلية للتصديق وجديرة بالقبول... إلا أنه لا يمكن فصل العقل عن الجسد، ولكن يجب على الدماغ والنظام العصبي المركزي، أن يعملا معا كوحدة واحدة لضبط ومراقبة الحركات الإرادية « . (14)

رابعا: الإيقاع استجابة يمكن تعلُّمها

ترى هذه النظرية أن الإيقاع: « استجابة تُتعلَّم، وهي عملية تضم كل من الإدراك الحسّي، والاستجابة الحركية. ويتطلب إدراك الإيقاع مراقبة وملاحظة المُحفِّز الإيقاعي، ويمكن، أو لا يمكن، أن يشمل سلوكيات ظاهرية علنية. وهو يتضمن ويشمل كل من تنظيم الإدراك الحسّي للمُحفِّز الإيقاعي، والتمييزبين المحفزات. ولقد ناضل لاندن Lundin كثيرا في سبيل إثبات أن المقدرة على تنظيم وتمييز المحفِّز الإيقاعي تعتمد على عملية التعلم ". (15)

ولا شك إن « كل من علَّم الموسيقا أو درَّسها في مختلف المراحل التعليمية،لاحظ أن استجابات التلاميذ للإيقاع، يمكن التحكم فيها وتعديلها. كما أن القول بأن الاستجابات الإيقاعية يمكن شرحها وتفسيرها بمعزل تام عن عملية التعلم، ذلك [يعني] أن نتجاهل الحقائق. فالاستجابات الإيقاعية تتضمن وتشمل بوضوح كماً هائلا من عملية التعلم. بينما نجد أن مدى التفاعل بين التعلم والعوامل الغريزية الفطرية، أو معدلات العمليات الفسيولوجية الوظيفية، ربمالن تكون سهلة الفهم والاستيعاب بالكامل، والاستجابة للحركة التي لها علاقة بالاستجابة الإيقاعية تُعدُّ معقدة، ولا يمكن الخلاص منها، بالرغم من أنها غير كافية لوحدها لتفسير الاستجابة للإيقاع». (16)

الإيقاع في الموسيقا العربية

نظرا لغياب تعدد الأصوات وتوافقها، وطابع اللون الصوتي من الموسيقا العربية، أصبحت هذه الموسيقا تعتمد بالدرجة الأولى على الإيقاع واللحن فقط، مما أعطى أهمية بالغة لعنصر الإيقاع في هذه الموسيقا، وجعله يحتل مكانة بارزة إلى جانب اللحن، في جميع الأعمال الموسيقية والغنائية العربية قديما وحديثا. وأصبح الإيقاع عاملا هاما في

خلق وإيجاد عنصر التطريب الحسِّي الجمالي في هذه الموسيقا، وأصبحت أغلب الأعمال الموسيقية والغنائية العربية تستدعي استجابات حركية راقصة من المستمع المتلقي خاصة في الحفلات والسهرات العامة، مما يعني أن هذا المتلقي يستقبل هذه الأعمال بفطرته الغريزية الكامنة التي تدغدغها الإيقاعات الصاخبة الراقصة، وليس بعقله الواعي كما يجب أن يكون في الأعمال الموسيقية الجادة.

ولو عُدنا إلى تاريخ هذه الموسيقا، لوجدنا أن الغناء العربي القديم قد بدأ في ربوع الجزيرة العربية بغناء الشعر بأغراضه المختلفة في عديد المناسبات والأماكن، ومن المعروف أن الشعر كلام موزون، ووزن الشعر هو إيقاعه المنبثق من تفعيلات بحوره الشعرية التي تُثير في المتلقي العربي الكثير من الاستجابات الحسية الآنية، ويقول الشاعر في هذا الصدد:

تغنَّ بالشعر إمَّا أنت قائله ●●● إن الغناء لهذا الفن مضمار [17]

ويقول محمود الحفني: «كان الترنم بالشعر أول أنواع الغناء الجاهلي « . [18] وكان الشاعر العربي قديما يُلقي أشعاره بمصاحبة الدق بالقضيب على الأرض، أو الضرب على الدُّف في إيقاع موزون متكرر يتناسب مع إيقاع تفعيلات البحور الشعرية.ويُذكر أن طويس أحد مغني صدر الدعوة الإسلامية: « كان أول من صاغ الألحان في صورة رقيقة عذبة ... وأول من صنع الهزج والرمل [من بحور الشعر العربي]... وكان لا يضرب بالعود وإنما كان ينقر بالدف « . [19]وعن طويس يقول محمود الحفني: « أنه أول من غنى بالعربية غناء يدخل في الإيقاع». [20]

وقد اشتهر أيضا سائب خاتر [من مغنيِّ المدينة المنورة] بأداء: « غنائه الخاص بمصاحبة التوقيع على القضيب الذي ترك استعماله بعد تعلمه العزف على العود « . [21] « وقد حاز سائب خاتر شهرة في المدينةباعتباره أول من أستطاع أن يغني الشعر العربي ... ويُنسب له ابتكار إيقاع الثقيل الأول [من الإيقاعات العربية القديمة] « .[22]

وهكذا يتضح مما تقدم تلازم الشعر، والغناء، والإيقاع، في تاريخ الموسيقا العربية،

وأدى ذلك إلى ظهور كثير من الإيقاعات ذات علاقة وثيقة ببحور الشعر العربي الستة عشر، وتفعيلاتها العشر مختلفة التركيب والترتيب. كما أدّى ذلك أيضا إلى تنوُّع هذه الإيقاعات وتعددها من البسيطة جدا إلى المركَّبة جدا، وتعدد أسمائها ومكونات أطقمها المختلفة، كما يتضح في بعض منها المؤثرات الخارجية.

وقد تمَّ استعمال هذه الإيقاعات في جميع الصيغ الغنائية والموسيقية الآلية العربية على مدى القرون الماضية، كالموشحات، والأدوار، والقصائد، والأناشيد، والسماعيات، والبشارف، واللونقات، وغيرها ...كما ظهرت الكثير من الإيقاعات الحديثة ذات الجذور الغربية التي استعملها الملحنون العرب في موسيقاهم، وأغانيهم، واستعراضاتهم الفنية الكبيرة في أفلامهم السينمائية، بعد دخول هذه الصناعة إلى مصر في السنوات الأولى من القرن العشرين الماضي، كإيقاع: التانجو، والرومبا، والسامبا، والڤالس، والمارش، والفوكس، وغيرها ...

وقد ظهرت كثير من الدراسات والبحوث التحليلية والنقدية للإيقاعات العربية ومكوناتها على مدى العقود الزمنية الماضية، لعل أهمها ما ورد في مؤتمر الموسيقا العربية الأول الذي عُقد بالقاهرة في شهر مارس من عام 1932. ولقد أسس المؤتمر مجموعة من اللجان المتخصصة من بينها لجنة المقامات، والإيقاع، والتأليف، برئاسة التركي: رؤوف يكتا بك، وسكرتارية المصري: صفر علي، طُلب منها دراسة هذه الأمور الثلاثة وتقديم تقرير نهائي في ختام المؤتمر، وكُلِّفت اللجنة بالنسبة للإيقاع: تقديم بيان بأنواع الإيقاعات المستعملة في مصر وفي بلاد الموسيقا العربية الأخرى، مع بيان الحركات الخاصة بها. بالإضافة إلى تحليل كل إيقاع منها بحيث يكون مصحوبا بنموذج تلحيني لتوضيحه بقدر المستطاع. (23)

وقد قدَّم أعضاء اللجنة المكلفة، أثناء جلسات المؤتمر، مجموعة منقوائم الإيقاعات المستعملة في عديد المناطق العربية، نذكر منها:

1. الإيقاعات المستعملة في مصر، وتحليلها ونماذج لحنية لكل إيقاع منها، وكان عددها

عشرون إيقاعا، قدَّمها الأستاذ سامي الشوا باسم معهد الموسيقا الشرقي بالقاهرة. [24]

2. الإيقاعات المستعملة في سوريا وحلب من غير نماذج تحليلية عليها، وهي التي قدمها: البارون دي أرلنجر بالاشتراك مع الشيخ علي درويش، وكان عددها مائة وأحد عشرة إيقاعا. [25]

3. كما قدَّم الشيخ علي درويش منفردا عدد ثلاثون إيقاعا المستعملة في سوريا وحلب خاصة. [26]

4. الإيقاعات المستعملة في العراق وعددها ثمانية إيقاعات فقط مُقدمة من الأستاذ سامي الشَّوا. [27]

5. الإيقاعات المستعملة في النوبة الأندلسية في كل من المغرب، والجزائر، وتونس، وقد قدَّمها البارون دي أرلنجر، وعددها ثمانية عشرة إيقاعا. [28]

كما قامت اللجنة في جلستها التاسعة عشر باختبار جهاز مُقدَّم من السيد أفندي عبد الحميد، هو عبارة عن: « أسطوانتان من الخشب تدوران بمحرك فونوغراف، مقسمتان إلى ثلاثين دائرة، وقد ثبت بكل دائرة مسامير نحاسية صغيرة موضوعة على أبعاد مختلفة بنسبة مسافات (التم والتك) لكل ضرب من الثلاثين ضربا المكتوبة على لوح مُثبَّت جهة اليمين ومُوَّضح أمام كل منها بالعلامات الموسيقية عدد التم والتك وأزمنته. وللحصول على أي ضرب من هذه الضروب تُحرَّك اليد المُثبتة على هذا اللوح أمام السهم المُقابل لاسم الضرب المطلوب، وعند إدارة الجهاز يُسمع الضرب المطلوب من الدف. وبإدارة يد أخرى مثبَّتة في الجهة اليسرى يُبطل عمل الدف ويُسمع نفس الضرب على وترين يُحدثان صوتين مختلفين يمثل أحدهما الدم والآخر التك، وأمام هذه اليد مصباح كهربائي يُنار بالجهاز عند أول الضروب. وهذا الجهاز يمكن استعماله بمثابة فونوغراف إذا رُكِّبت أية أسطوانة عليه، وهو في صندوق كبير مربع الحجم وله غطاء «. [29] [يُلاحظ استعمال مصطلحي التُّم والدُّم للتعبير عن الضرب القوي!] وبعد مشاهدة عمل هذا الجهاز بحضور مخترعه، أبدت اللجنة بعض الملاحظات النقدية على عمله وأكدت وجود بعض العيوب

الفنية التي تعهَّد مخترعه بتصليحها مستقبلا. ومع ذلك رأت اللجنة: « أن هذا الجهاز له فائدة عظيمة لضبط الإيقاعات المختلفة، وأنه يمكن أن يُتخذ في المعاهد الموسيقية ليكون آلة لتعليم الإيقاعات ». [30] ويبدو أن هذا الجهاز، بالرغم من أهميته التعليمية، لم يُكتب له التداول والانتشار في البلاد العربية بعد انتهاء المؤتمر.

الأنماط الإيقاعية في الموسيقا العربية

قبل التعرف على هذه الأنماط الإيقاعية التي وردت في كتاب المؤتمر، سنورد فيما يلي بعض المفاهيم العلمية الأساسية ذات العلاقة بهذا الموضوع، يرى مورسيل Mursel: " وجود خاصتين اثنتين للإيقاع الموسيقي هما 1. الضرب الضمني [الباطني]، 2. وإيقاع العبارة [الموسيقية]. وفي هذا المجال أورد كوبرCooper وماير Meyer ثلاثة أنواع أساسية للتنظيم الزمني للموسيقا هي: 1. نبض، 2. مقياس، 3. وإيقاع. وبعيداً عن الاستعمال التقليدي للمصطلح توصَّل جوردن Gordon في شرحه للتنظيم الإيقاعي في الموسيقا إلى أن الإيقاع يتكون من ثلاثة مكوِّنات أساسية هي: 1. ضروب زمنية، 2. ضروب مقياسية، 3. وإيقاع لحني. وعليه فإن العلاقة الناتجة عن تجميع هذه العناصر الثلاثة المحتوية على الأنماط الإيقاعية هي التي تؤدِّي إلى استنباط المعنى الموسيقي في عقل المتلقي المستمع... وهكذا يتضح أن الإيقاع هو تنظيم الامتداد [الزمني] في حركة مُرتَّبة ... وهذه الرؤية المُحددة لوظيفة الإيقاع في الموسيقا تحصر المظاهر الأساسية للإيقاع في:1. المقياس، 2. الخبب، 3. النَّبر، 4. والنمط.[31]

وبإمعان النظر في الأنماط الإيقاعية المستعملة في الموسيقا العربية، في ضوء هذه الرؤية الأخيرة، نجد أن جميع هذه الأنماط تتكون من:1. مقياس: تتحدد فيه نوعية وعدد الأشكال الزمنية وعلامات صمتها وسكوتها المستعملة في الطقم الإيقاعي التي تحددها علامة الكسر الاعتيادي الواردة في بداية الطقم. 2. الخبب: سرعة وبطء سير هذه الأشكال الزمنية المكونة للطقم. 3. النبر: يحدد مكان الضغوط القوية والضعيفة في الطقم، ويُعبَّر عنه في الموسيقا العربية بـ الدَّم والتُّم للضرب القوي، والتّك أو التكه للضرب

الضعيف، وعلامة الصمت أو السكوت التي تتخلل بين النبر القوي والضعيف،4. والنمط: الشكل العام للطقم، هل هو بسيط، أو مُركَّب، صحيح، أو أعرج.

ونظرا لأنه قد ورد عدد كبير جدا من الإيقاعات المستعملة في الموسيقا العربية في كتاب المؤتمر الأول عام 1932، ولصعوبة تحليلها ونقدها في هذه الورقة الموجزة، سنورد فيما يلي بعض الملاحظات التحليلية والنقدية على تلك الأنماط الإيقاعية، وطريقة وأسلوب ورودها في الكتاب:

1. استُعمل في كامل الكتاب مصطلحات: أصول، وضرب، وإيقاع.

2. وردت الإيقاعات بأسمائها التركية والعربية. كما استُعملت الحروف اللاتينية لترجمة عناوين كثير من الإيقاعات، والتعبير عن الدُّمْ والتك، والأرقام العربية للتعبير عن الكسر الاعتيادي للمقياس المستعمل.

3. وردت الإيقاعات من أصغرها: أصول طاير أو نقره 2/8، إلى أكبرها: أصول ضرب فتح 176/4.

4. استعملت الأشكال الزمنية: البيضاء، السوداء، ذات السن، وذات السنين، إلى جانب الألفاظ التالية:دُمّ، دم مه، دو مه، للتعبير عن الضرب القوي، كما وردت اللفظة بشكل التُّمّ أيضا، واستعملت للتعبير عن الضرب الضعيف مجموعة من الألفاظ هي: تك، تككه، تككا، تا كه، تا هك، ت كه، ت كا، ولم يرد مبررا لاستعمال هذا العدد منها بالرغم من أن المحصلة النهائية واحدة. وقد لاحظتُ أن الأستاذ سامي الشَّوا استعمل دُمْ وتك فقط للتعبير عن الإيقاعات التي أوردها والمتكونة من سوداء، وذات السن، وذات السنين.كما أن إيقاعات النوبة في أقطار المغرب دُوِّنت هي أيضا باستعمال الدُّمّ والتك فقط للتعبير عن السوداء وذات السن.

5. لم يرد لفظا مناسبا لعلاماتصمت السوداء وذات السن التي وردت في أغلب الأطقم الإيقاعية؟ وتُركت بدون تعبير كتابي عنها بالرغم من وجودها مدونة في الإيقاع بعلامتي صمت السوداء وذات السن؟! إلا أن الأستاذ سامي الشوا استعمل النقطة (.) للتعبير عن

علامة الصمت في الإيقاعات العشرين التي قدَّمها باسم معهد الموسيقا الشرقي بمصر.

6.ورد تحديد لسرعة الإيقاعات التي أوردها الشيخ علي درويش والبارون دي أرلنجر طبقا لأسلوب المترونوم، وهي طريقةلم يتمَّ مواصلة استعمالها بعد المؤتمر في الكثير من المؤلفات الموسيقية والغنائية العربية للأسف الشديد.

7.ورد المقياس (الكسر الاعتيادي) في بداية كل طقم إيقاعي لتحديد عدد الضربات ونوع الشكل الزمن المستعمل.

8.لم يُحدد الفرق بين البسيط والأعرج أو المُركَّب، في الإيقاعات المذكورة التي توزَّعت بين ثنائية وثلاثية ومضاعفاتهما، وبين فردية وزوجية؟! وبمراجعة الإيقاعات التي أوردها البارون دي أرلنجر لم نجد فيها إلاَّ ثلاثة إيقاعات عرجاء فقط هي: أصول يورك أو دارج 3/8، أصول ترك أقصاغي أو الأعرج التركي 5/8، سماعي دارج 3/4. والغريب أنه لم يعتبر أن الإيقاعات التالية عرجاء: يورك سماعي 6/8، دور هندي 7/8، أقصاق 9/8، نيم أيون هواسي 11/8، ظرافات 13/8، وبالمناسبة هو لم يستعمل مصطلح البسيط في جميع ما أورد من إيقاعات؟! أما الإيقاعات التي قدَّمهاالشيخ علي درويش ورد بها أربعة إيقاعات عرجاء فقط هي: ترك زرب 31/4، إيقاع طره 21/4،إيقاع نقش الواحد والعشرون 21/4،إيقاع نقش السبعة عشر 17/4، وبقية الإيقاعات جميعها وصفها بالبسيطة. ويُلاحظ أن الإيقاعات العراقية التي أوردها الأستاذ سامي الشوا لم يرد بها هذين المصطلحين البسيط والأعرج، كما أن إيقاعات النوبة التي أوردها البارون دي أرلنجر لم يرد فيها هذين المصطلحين أيضا. أما الإيقاعات التي قدمها معهد الموسيقا الشرقي بمصر فقد ورد بها تسعة إيقاعات عرجاء، وأحد عشر إيقاعا بسيطا. وبالمناسبة أورد سليم الحلو عن البسيط والأعرج ما يلي: " للموازين الموسيقية العربية فصيلتان: فصيلة البسيط، وفصيلة الأعرج. فالبسيط هو ما كانت وحداته الزمنية غالبا (زوجية) ... وأما الأعرج فهو ما كانت وحداته الزمنية غالبا (فردية) » . [32] إن هذا الرأي لا ينطبق على ما ورد بكتاب المؤتمر من إيقاعات، إلى جانب أن استعمال كلمةغالبا لا يُعتدُّ بها من

الناحية العلمية التوثيقية.

9. كُتبت بعض الإيقاعات في تسلسلها من اليمين إلى الشمال، مثل: 3/8 دم تك تك، ولكنها عادت لوضعها الطبيعي من الشمال إلى اليمين عندما كُتبت مع نماذج تلحينية من تراث الغناء العربي: تك تك دم 3/8، تماشيا مع التدوين الموسيقي الغربي.

10. كُتبت دموم وتكوك الأطقم الإيقاعية التي وردت في الكتاب بعلامات السوداء وذات السن وذات السنين برؤوس هذه الأشكال في اتجاه واحد إلى الأعلى، ولم يتمَّ التفريق بين الدُّمّ والتك في هذه الحالة. وأذكر أنه قد ورد في المراجع العلمية في هذا المجال التي صدرت في فترات زمنية لاحقة بعد المؤتمر، تمَّ فيها كتابة الدُّم برأس الشكل الزمني للأسفل، بينما التك رأسها إلى الأعلى تفريقا بينهما، مما أعفى مؤلفوها من كتابة الدُّم والتك فوق رؤوس هذه الأشكال الزمنية.

الإيقاع في تراث الغناء الليبي

وهكذا، وبعد استكمال الحديث عن ماهية الإيقاع في الموسيقا العربية، نورد فيما يلي لمحة سريعة عن الإيقاعات المستعملة في الموسيقا والغناء الليبي، تلبية لمقترح لجنة تحكيم وتقييم البحوث التابعة للمؤتمر الدولي حول الإيقاع. وبداية نقول أنه قد استُعمل في ليبيا عبر العقود الزمنية الماضية عدد كبير من الأنماط الإيقاعية المختلفة في الصيغ الموسيقية والغنائية الليبية. وللتعرف على هذه الأنماط الإيقاعية نبدأبتقسيم تراث الغناء الليبي إلى ثلاثة أنواع: شعبي، وتقليدي، ومعاصر. الشعبي هو ذلك التراث الذي نشأ وترعرع داخل هذه الأرض، ويندرج ضمن المأثورات الشعبية غير المدونة التي تنتقل من جيل إلى جيل بالتوارث الشفوي، مجهولة المؤلف والملحن، وتُغنَّى باللهجة العامية بمصاحبة آلات الموسيقا الشعبية، ويعد هذا الموروث نتاجا لتداخل عناصر الموسيقا العربية والإفريقية والتركية عبر العصور الزمنية الماضية.

أما التقليدي فهو تراث الغناء المتقن الذي يُعتبر امتدادا لما أنتجته الحضارة العربية الإسلامية إبان ازدهارها ورقيها في المشرق، والمغرب، والأندلس في عصور زمنية مضت،

وقد نزح هذا التراث إلى ليبيا وانتشر في جميع مناطقها، ويُؤلف هذا التراث عادة في اللغة العربية الفصحى، وفي أوزان وأغراض الشعر العربي، وهذا لا يمنع من استعمال الزجل في نصوصه الأدبية، ويُؤدَّى هذا التراث أيضا بمصاحبة آلات الموسيقا العربية ذات الشخصية المميزة. أما المعاصر فهو الغناء الحضري الذي ظهر في بعض المدن الليبية منذ بداية القرن الماضي، وانتشر في البلاد مع افتتاح الإذاعة الليبية في صيف عام 1957، حيث أنشئ بها مكتبا للموسيقا والغناء لإنتاج الأغاني الليبية الإذاعية المعاصرة. ونظرا لأن الغناء المعاصر استُعملت فيه العديد من إيقاعات تراث الموسيقا الشعبية والتقليدية، وإيقاعات عربية وغربية، فسنكتفي بتتبع بعض الأنماط الإيقاعية المستعملة في كل من تراث الغناء الشعبي وتراث الغناء التقليدي:

الأنماط الإيقاعية في الغناء الشعبي

أهم هذه الأنماط الإيقاعية ما يُستعمل منها في احتفالات المناسبات الدينية التي تؤديها بعض الطرق الصوفية المنتشرة في البلاد، ومن هذه الإيقاعات: عروسي، أسمري، جحاوي، وعثمانية، وأغاني المناسبات الاجتماعية كحفلات الأعراس والأفراح في الواحات والمدن الليبية المستعملة منذ القدم، وهي إيقاعات سريعة نشطة تُصاحب بالرقص والتصفيق، تُؤدَّى عليها أغان شعبية نسائية ورجالية في أيام وليال الفرح، تدور موضوعاتها حول الحب، والغزل، والوصف، وتُعدُّ إيقاعات الغناء الشعبي متنوعة الأوزان من الصغيرة إلى الكبيرة، تبدأ من إيقاع الجلوه 2/8 إلى إيقاع العُموري 16/8، وتؤدَّى هذه الإيقاعات بمجموعة من الآلات الإيقاعية الرقية والمصوتة بذاتها، وتحمل بعض هذه الإيقاعات أسماء مناطق في ليبيا نشأت فيها وانتشرت منها في كل ربوع البلاد مثل: المرزقاوي، والتارقي، والجفراوي.

الأنماط الإيقاعية في الغناء التقليدي

لعل من أهم هذه الإيقاعات ما يُستعمل منها في تراث نوبة المالوف،وفي قصائد المديح النبوي، والأناشيد والأذكار، وبما أن الإيقاعات المستعملة فيهذه القصائد والأناشيد

تتشابه إلى حد كبير مع الإيقاعات العربية المعروفة، عليه سنتتبع فيما يلي الإيقاعات المستعملة في نوبة المالوف الليبية، التي هي عبارة عن موروث غنائي عربي قديم نشأ في الأندلس ونزح عبر القرون الماضية إلى ليبيا وامتزج بمؤثرات موسيقية وأدبية محلية ليبية مما جعله يأخذ مظهرا فنيا جديدا،وجعله يتميَّز عن بقية موروث النوبة في أقطار المغرب الأخرى. واستُعملت في هذه النوبة أربعة إيقاعات أساسية هي: المصدَّر، المربَّع، البرْولْ، والعلاَّجي، وتُسمى النوبات الليبية بأسماء هذه الإيقاعات الأربعة، ونورد فيما يلي لمحة موجزة عن هذه الإيقاعات:

1. المصدَّر: إيقاع بسيط يُستعمل في بداية نوبة المصدَّر البطيئة، ويتكون من ثمان وحدات من فئة السوداء، ويتشابه هذا الإيقاع مع إيقاع الصوت المستعمل في اليمن والخليج، وقاتيقوفتي التركي. ويُدوَّن هذا الإيقاع بشكلين مختلفين، الأول يبدأ بالدائرة الثلاثية ثم الخماسية: 3 و 5، والثاني يبدأ بالدائرة الخماسية ثم الثلاثية: 5 و 3، ويُعرف الثاني بالمخمِّس.

2. المربَّع: يُستعمل هذا الإيقاع في نوبة المربَّع البطيئة، وهو يتكون من ستة ضروب من فئة السوداء، وقد أطلق مشايخ المالوف على هذا الإيقاع مصطلح المربَّع بالرغم من تكوينه السُّداسي، لأنه يعتمد على ضربين قويين، وضربين ضعيفين، بالإضافة لعلامتي صمت بينهما.

3. البِرْولْ: (بكسر الباء والواو، وتسكين الرَّاءواللام) صورة مُصغَّرة من إيقاع المصدَّر، ويتكون من ثمان وحدات من ذات السن،ويُستعمل في نوبة البرْولْ، وفي مجموعة البراول في نوبة المصدَّر.

4. العلاَّجي: إيقاع سريع نشط، يُستعمل في نوبة العلاَّجي، وفي مقاطع العلاَّجي في نوبتي المصدَّر والمربَّع، ويتكون من ست وحدات من فئة ذات السن تُوَدَّى بشكل ثنائي.

إيقاعات الموسيقا الشعبية في ليبيا

جَلْوَهْ



عروسي 1



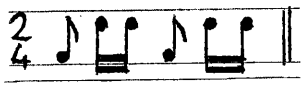
تمْليكتْ



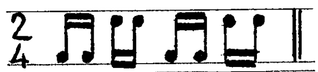
تارقي 1



مرزقاوي



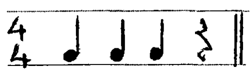
جفراوي



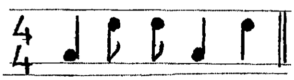
عروسي 2



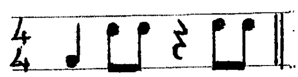
طبِّيلهْ



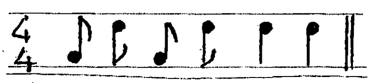
أسمري



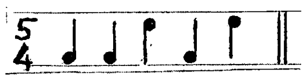
عِتْبي



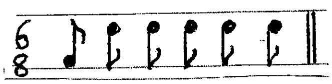
جحاوي
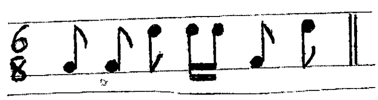


ربايبي



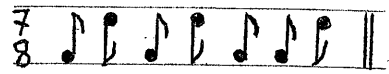
ثُمانية



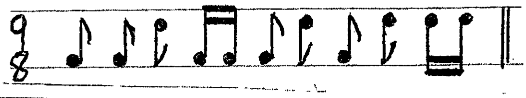
تارقي 2



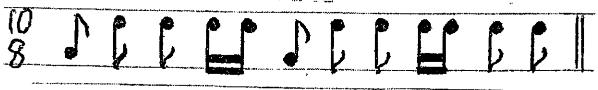
نجْمه



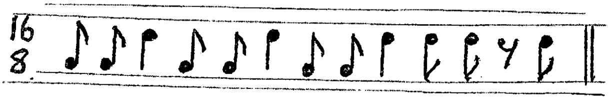
تارقي 3



شاملي

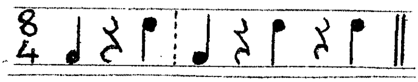


عُموري

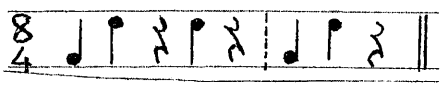


إيقاعات نوبة المالوف الليبية

المصدَّر



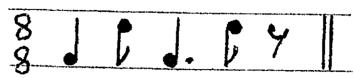
المخمَّس



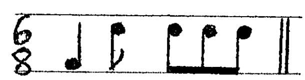
المربَّع



البزْولْ



العلاَّجي



خاتمة

وهكذا، وكما أنه لكل بداية نهاية، نصل إلى نهاية هذه الورقة البحثية الموجزة، وبعد أن تتبعنا فيها بإيجاز ماهية الإيقاع في الموسيقا العربية، وتناولنا فيها مظاهر هذا العنصر الهام ودوره، إلى جانب عنصر النغم في تكوين الألحان الموسيقية التي تُلذُّ بها الأسماع والنفوس، وتطرب لها الأرواح، نستطيع أن نقول أنه لولا الإيقاع ما وُجدت موسيقا وغناء، ولا وُجد رقص وحركات استعراضية، ولا مارشات عسكرية وأناشيد حماسية، ولا جذب وشطحات صوفية. فالإيقاع هو المحرك الأول والأساسي لكل هذه المظاهر الفنية، وهو المنظم لحركتها، ومصدر الطاقة لبداياتها واستمرارها، ناهيك عن دوره في الحياة البشرية والكون. وختاما نورد فيما يلي بعض النتائج والتوصيات:

النتائج

1. للإيقاع في الموسيقا العربية أهمية بالغة، لاعتماد هذه الموسيقا على عنصري النغم والزمن فقط.

2. للإيقاع مجموعة من الوظائف الهامة في الأعمال الفنية، خاصة منها: الشعر،والموسيقا، والرقص.

3. حاول العلماء إيجاد تفسيرات منطقية للاستجابة النفسية للإيقاع مما أدَّى إلى ظهور بعض النظريات في هذا الخصوص مثل: النظرية الغريزية، والفسيولوجية، والحركية، والتعليمية.

4. تلازم الإيقاع مع الشعر العربي، ودوره في تكوين البحور وتفعيلاتها.

5. استُعمل في الموسيقا العربية، على امتداد ساحة الوطن العربي، وعبر تاريخها الطويل، مجموعة كبيرة من الإيقاعات والضروب، البسيطة والعرجاء، كان لها دور في تمايز صيغها الآلية والغنائية وتنوعها. ولم يعد الكثير من هذه الإيقاعات مُستعملا منذ عقود طويلة مضت.

6. للإيقاع دور هام في إيجاد جماليات الطرب الحسي، والاستمتاع به وتذوقه، لدى المستمع المتلقي العربي.

7. لبعض الإيقاعات العربية جذور شرقية قديمة فارسية وعثمانية تركية، ويظهر ذلك بوضوح في تسمياتها ورموزها.

8. يُعدُّ المؤتمر الأول للموسيقا العربية المنعقد بالقاهرة عام 1932، والذي ساهم فيه ثُلة من العلماء العرب والأجانب، من أهم المصادر لدراسة إيقاعات وضروب الموسيقا العربية في شرق الوطن العربي وغربه.

9. يتميَّز الغناء الشعبي في ليبيا بوجود العديد من الإيقاعات المتوارثة المستعملة في حفلات المناسبات الدينية، والاجتماعية، في الواحات والمدن الليبية، والتي تؤدَّى بمصاحبة التصفيق، والرقص، ومصاحبة الآلات الإيقاعية الرقية والمصوتة بذاتها.

10. لنوبة المالوف الليبية، التي تُعدُّ من فنون الموسيقا التقليدية المتوارثة منذ قرون، أربعة إيقاعات أساسية تُلحن عليها مقاطع هذه النوبة في طبوعها ومقاماتها المختلفة، هي: المصدَّر، والمربَّع، والبرْولّ، والعلاَّجي.

وفي الختام أورد هذه **التوصيات**:

1. الإكثار من عقد المؤتمرات والندوات العلمية حول الإيقاع في الموسيقا العربية، وطباعة ونشر البحوث والدراسات التي تُقدَّم فيها.

2. تشجيع طلاب الدراسات العليا على دراسة وتحقيق المخطوطات الموسيقية العربية القديمة، التي وردت بها معلومات هامة عن الإيقاعات العربية.

3. تشجيع هؤلاء الطلاب أيضا على اختيار الإيقاع كمادة علمية لرسائلهم وأطروحاتهم المتخصصة.

4. ضرورة استعمال آلة الرق عند دراسة تراث الغناء العربي في المعاهد والكليات المتخصصة، على أن يلتزم الطالب بالأداء العملي التطبيقي بمصاحبة هذه الآلة أثناء غنائه لمقاطع هذا التراث المتنوعة.

5. الاهتمام بتدريس الإيقاع، كمادة منفصلة قائمة بذاتها، في المعاهد والكليات المتخصصة.

6. إقامة المسابقات الموسمية لعزف وأداء الإيقاعات العربية الموروثة على آلاتها التقليدية، تُخصص لها جوائز مالية وعينية مجزية.

إحالات الهوامش

1. The Oxford Companion to Music, 10Th. Ed. OUP, 1978, p. 875.
2. الشبكة العنكبوتية، موقع الحكواتي.
3. المصدر السابق.
4. المصدر السابق.
5. أحمد بيومي، القاموس الموسيقي، القاهرة: وزارة الثقافة – دار الأوبرا المصرية، 1992، صفحة، 348 –49
6. محمد عزيز نظمي، علم جمال الموسيقا، الإسكندرية: مؤسسة شباب الجامعة، 1996، صفحة، 58.
7. معلا غانم، طرب وعُرب، ج 1، كتاب مجلة دبي الثقافية – الإصدار رقم 103، مارس 2014، صفحة، 73،
8. Oxford Concise Dictionary of Music, 4TH. Ed., OUP, 2004, p. 604
9. بتصرف من R. E Radocy, & J. D. Boyle, Psychological Foundations of Musical Behavior, Charles C. Thomas, Ill, 1979, p. 68.
10. المصدر السابق، صفحة 76.
11. الشبكة العنكبوتية، موقع الحكواتي، مصدر سابق.
12. Radocy, &, Boyle, Psychological Foundations of Musical Behavior, Ibid., p. 77
13. المصدر السابق، صفحة 78.

14. المصدر السابق، صفحة 79.

15. المصدر السابق، صفحة 79.

16. المصدر السابق، صفحة 79 – 80.

17. محمود أحمد الحفني، الموسيقا العربية وأعلامها، سلسلة التاريخ الموسيقي، (بدون معلومات نشر)، 1951، صفحة، 20.

18. هـ. ج. فارمر، تاريخ الموسيقا العربية، ترجمة حسين نصَّار، القاهرة: مكتبة مصر، (د. ت)، صفحة 69.

19. عبد الكريم العلاف، الطرب عند العرب، بغداد: منشورات المكتبة الأهلية، 1963، صفحة، 14.

20. محمود الحفني، الموسيقا العربية وأعلامها، مصدر سابق، صفحة، 30.

21. المصدر السابق، صفحة، 21.

22. هـ. ج. فارمر، تاريخ الموسيقا العربية، مصدر سابق، صفحة، 69.

23. كتاب مؤتمر الموسيقا العربية، 1932، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، طبعة خاصة بمناسبة اليوبيل الماسي لانعقاد مؤتمر الموسيقا العربية بالقاهرة، 2007، صفحة 88.

24. المصدر السابق، صفحة، 144.

25. المصدر السابق، صفحة، 148 – 151.

26. المصدر السابق، صفحة، 160 –161.

27. المصدر السابق، صفحة، 182 م – 186 م.

28. المصدر السابق، صفحة، 174 – 181

29. المصدر السابق، صفحة، 162.

30. المصدر السابق، صفحة، 163.

31. Radocy& Boyle، Psychological Foundations of Musical Behaviour، Ibid، p. 69 – 70.

32. سليم الحلو، الموسيقا النظرية، بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة، 1961، صفحة، 135

مصادر الاحالات

1. أحمد بيومي، القاموس الموسيقي، القاهرة: وزارة الثقافة – دار الأوبرا المصرية، 1992.

2. الشبكة العنكبوتية، موقع الحكواتي.

3. سليم الحلو، الموسيقا النظرية، بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة، 1961.

4. عبد الكريم العلاَّف، الطَّرب عند العرب، بغداد: منشورات المكتبة الأهلية، 1963.

5. كتاب مؤتمر الموسيقا العربية، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، طبعة خاصة بمناسبة اليوبيل الماسي لانعقاد مؤتمر الموسيقا العربية، 2007.

6. محمد عزيز نظمي، علم جمال الموسيقا، الإسكندرية: مؤسسة شباب الجامعة، 1996.

7. محمد مرشان، الموسيقا قواعد وتراث، طرابلس: وزارة الأنباء والارشاد، (د . ت).

8. محمود أحمد الحفني، الموسيقا العربية وأعلامها، سلسلة التاريخ الموسيقي، (د.م.ن)، 1951.

9. معلا غانم، طرب وعُرب، ج1، دبي: كتاب مجلة دبي الثقافية، الإصدار رقم 103، مارس 2014.

10. هـ. ج. فارمر، تاريخ الموسيقا العربية، ترجمة حسين نصَّار، القاهرة: مكتبة مصر، (د . ت).

11. Michel Kennedy، Oxford Concise Dictionaryof Music، 4Th.Ed.، OPU،.2004.

12. Percy A. Scholes، The Oxford Companion to Music، 10th. Ed.، : OUP،.1978.

13. R. E. Radocy، & J. D. Boyle، Psychological Foundations of Musical Behavior، Charles C. Thomas، Ill، 1979

تجربتي في تدوين
تراث الغناء التقليدي والشعبي في ليبيا

تجربتي في تدوين تراث الغناء التقليدي والشعبي في ليبيا

تمهيد

التدوين الموسيقي music notation هو كتابة الألحان الآلية والغنائية بنغماتها وأوزانها المختلفة وتحويلها من ذبذبات واهتزازات صوتية مُنتظمة تنتقل عبر الأثير إلى أشكال ورموز مُكتوبة يمكن قراءتها، وعزفها، وغنائها وتحويلها مرّة أخرى إلى أنغام وألحان مسموعة. ولقد عرف الموسيقيون العرب منذ العصرين ألأموي والعباسي نوعا من التدوين الموسيقي كان يعتمد على استعمال الحروف الهجائية، والأعداد الحسابية، للدلالة على نغمات الألحان، وأزمنتها، وقد ورد في كتاب الأغاني للأصفهاني معلومة تُفيد بأن: الموسيقار البغدادي المشهور إسحاق الموصلي، الذي عاش في عصر الخليفة هارون الرشيد، قد بعث إلى إبراهيم المهدي، الأخ الأكبر للخليفة هارون، بمدونة موسيقية تحمل لحن صوت جديد صنعه إسحاق، موضّحا فيها مواضع الأصابع، ومجراها، وأجزائها، فغنّى إبراهيم ذلك الصوت عن بُعد، من غير أن يسمعه. [1] الصوت من أهم أنواع الغناء العربي في العصرين الأموي والعباسي.

« كما نشير إلى العمل الذي قام به صفي الدين عبد المؤمن الأرموي [من موسيقيي القرن الثالث عشر الميلادي، أواخر العصر العباسي]، والذي ميّز فيه النغمة المختلفة في الطبقة بما يقابلها من الحروف الدالة عليها، وحدّد أزمنتها في اللحن بالأعداد التي تخُصُّ كلاًّ منها في دور الإيقاع ألمفروض ثم قرن أجزاء الأقاويل في الألحان الغنائية بما يقابلها من أجزاء النغم « [2].

وبالرغم من أن الأوربيين يعتبرون التدوين الغربي قمة في الكمال والاكتمال إلا أنهم عندما اتجهوا لدراسة موسيقا الشعوب غير الأوربية، ذات التقاليد الشفهية ألمتوارثة واجهتهم الكثير من الصعوبات والعراقيل العملية في تدوين مقاطع هذه الموسيقا، خاصة

وأن درجات نغمها لا تخضع لدرجات السلم الموسيقي الغربي المُعدَّل، كما توجد بها نغمات صغرى microtones تختلف عن نصف البعد الغربي، كأرباع السلم الموسيقي العربي والشرقي، إلى جانب إيقاعات مركبة معقدة لا تخضع للنظام الإيقاعي الغربي، مما جعل رواد علم موسيقا الشعوب Ethnomusicology يبتكرون مجموعة من العلامات والرموز والإشارات الجديدة الخاصة بتدوين موسيقا الشعوب غير الأوربية، للتغلب على تلك الصعوبات والعراقيل. ولكن رغما عن ذلك لا يزال التدوين الغربي عاجزا عن النقل الدقيق والصحيح لهذا التراث التقليدي والشعبي المتوارث شفهيا عبر العصور الماضية.

وقد استَعمل الموسيقيون العرب منذ أواخر القرن التاسع عشر التدوين الموسيقي الحديث لما رأوا فيه فوائد جمّة لعل من أهمها:

- توثيق التراث الموسيقي قصد الحفاظ عليه من الضياع والنسيان عبر مسيرته التاريخية الطويلة، إلى جانب منع تعرضه للتصرف بالحذف، والتعديل، والإضافة.
- تسهيل مهمة الفرق الموسيقية أثناء قيامها بأداء وعزف الأعمال الموسيقية والغنائية المتعددة في الحفلات والتسجيلات الصوتية؛ وذلك لصعوبة حفظ هذه الأعمال وأدائها بشكل كامل وتام من الذاكرة فقط: كالأغاني، والأناشيد، والمؤلفات الموسيقية العربية التقليدية والشعبية، والسيمفونية، والأوبراليه، خاصة منها الموزّعة توزيعا موسيقيا تشترك في أدائه مختلف الآلات الموسيقية، ولا يمكن أن تقوم الفرق الموسيقية والغنائية بعملها هذا، في وقت قياسي، وعلى أكمل وجه، بدون استعمال التدوين الموسيقي.

وأقرب دليل على هذه الفوائد الجمّة للتدوين أن: أعمال كبار المؤلفين الموسيقيين العرب، و العالميين متوفرة تحت الطلب لكل من يريد أدائها من عازفي اليوم من أفراد وفرق موسيقية من المحترفين والهواة، بالرغم من مرور زمن طويل على وفاة مؤلفيها وملحنيها، فلولا وجودها مُكتوبة ومُدونة على الورق لضاعت هذه المؤلفات الرائعة إلى الأبد نظرا لصعوبة نقلها وتداولها شفهيا.

ولم يُستعمل التدوين الموسيقي الغربي في بعض بلاد العرب إلاَّ في العقود الأولى من

القرن التاسع عشر، مما أدي إلى ضياع الكثير من التراث الموسيقي والغنائي العربي، الذي كان معروفا ومُستعملا في القرون السابقة. وقد قام بعض الموسيقيون العرب الذين تعلموا هذه الطريقة في مصر، وبلاد الشام، بتدوين ما وصل إليهم، وما كان متداولا في عصرهم من قصائد، وموشحات، وأدوار غنائية، وأناشيد، وأغانٍ، ومؤلفات موسيقية عربية، وتركية متنوعة، مما أدى إلي حفظ وتوثيق ذلك التراث الرائع الأصيل إلى يومنا هذا، وجعله متداولا لجميع الراغبين في أدائه وحفظه. ونذكر من أولئك الرواد على امتداد العقود الماضية: محمد ذاكر بك، وكامل ألخلعي، وقسطندي منسَّى، وعبد المنعم عرفه، وصفر علي، وعلي الدرويش، وتوفيق الصباغ، وعبد الرحمن جبقجي، وسليم الحلو، ومحمد مرشان، وعبد الله السباعي، وغيرهم.

مسيرتي مع التدوين الموسيقي

وقبل الخوض في تجربتي مع تدوين تراث الغناء التقليدي والشعبي في ليبيا، سأتتبع فيما يلي بإيجاز مسيرتي مع التدوين الموسيقي خلال عقود زمنية مضت:

1. بدأتُ في أواخر عام 1961 دراسة العزف على آلة العود في مدرسة المرحوم مصطفى المستيري الخاصة بمدينة بنغازي، عندما كنتُ طالبا بالسنة الأولى بكلية الآداب والتربية – الجامعة الليبية، وكانت طريقته تعتمد على السَّماع المُدوَّن، فإلى جانب النقل المباشر كان الأستاذ يستعمل كتابة تدوين بسيط للدرس يعتمد على درجات السلم الموسيقي: رصد (راست) دوكه سيكه جهركه ... الخ مع استعمال الأرقام لتقريب زمن نغمات اللحن مثلا رقم لكل ضربة ريشة: 1، 2، 1+1+1، رش (فرداش)، وبعض المصطلحات الأخرى لتقريب اللحن لفهم المتلقي مثل: سكتة، سكتة طويلة، قوس صغير يُرسم على يسار درجات النغم المكتوبة يدل على أنها من ذات السن أو ذات السنين، أو قوس أكبر يضم أربعة من هذه الأزمنة، إعادة، إعادة من الأول، نهاية ... وغيرها.
2. في عام 1962 أسست إدارة الجامعة الليبية قسما للنشاط الطلابي الموسيقي

وتعاقدت مع الأستاذ خليل بكري (السوري) حديث التخرج من كونسيرفتوار روما للإشراف على هذا القسم. وقد درستُ على يديه عزف آلة الكمان حسب المناهج الغربية، بعد دراسة النوتة الموسيقية. وعندما وجد لدي الرغبة والاستعداد شجعني على تعلم التدوين الموسيقي. والغريب أن أول عمل قمتُ بتدوينه موسيقا أغنية أم كلثوم « أنت عمري « لتقوم بعزفها فرقة الجامعة الموسيقية ضمن فقرات حفلة عامة في ذلك الوقت.

3. في عام 1970 تمَّ تعييني مُدونا رسميا بفرقة الإذاعة الليبية الموسيقية فرع بنغازي، حيث كنتُ أقوم بتدوين جميع الأعمال الموسيقية والغنائية لمجموعة من الملحنين التي تقوم الفرقة بتسجيلها، وتُذاع عبر أثير الإذاعة، وكانت الفرقة آنذاك بقيادة الفنان المرحوم عطيَّه شراره. والغريب أنني كنتُ أدوِّن بعض ألحان ملحنين لا يعزفون آلة موسيقية، وكنتُ أتلقاها منهم شفويا مباشرة.

4. عندما التحقتُ عام 1972 بالمعهد العالي للموسيقا العربية بالقاهرة، حيث تخصصتُ في التأليف والتوزيع الموسيقي ودرستُ، لمدة أربع سنوات، على أفضل الأساتذة في ذلك الوقت أذكر منهم: المايسترو شعبان أبو السعد، والمايسترو يوسف السيسي، والأستاذة ملك نوح، والدكتورة ليلى الصياد. كما قمتُ أثناء دراستي بالسنتين الأولى والثانية بتدوين مقرر مادة الموشحات والأدوار لتسهيل عملية حفظها واجتياز امتحانها، وقد كان زملائي الطلبة يستعيرون تلك المدونات للاستفادة منها في حفظ تلك المقررات، بعد إبداء استغرابهم على مقدرتي على تدوينها موسيقيا.

5. في عام 1980 وأثناء دراستي العليا بمدرسة الموسيقا – جامعة ميتشغان – الولايات المتحدة، أتيحت لي الفرصة لدراسة بعض المقررات الاختيارية مع العالم الكبير وليم ب. مالم William P. Malm، المتخصص في موسيقا الشرقين الأدنى والأقصى، وله الكثير من المؤلفات في هذا المجال. وقد تعلمتُ على يديه عزف آلة الشاميسن اليابانية، وهي آلة وترية بعنق طويل تشبه آلة البزق، وكانت

طريقته في تدريس هذه الآلة تتشابه إلى حد كبير مع طريقة الأستاذ المرحوم المستيري الذي تعلمت عزف العود على يديه سماعيا عام 1961 في مدينة بنغازي، باستعمال درجات النغم والأرقام. وكان من متطلبات إحدى المواد كتابة مُدونة موسيقية لعمل غنائي يختاره الدارس، فعرضتُ عليه تدوين إحدى أغاني أم كلثوم، ولكن ضحك مني كثيرا وقال إن ذلك من رابع المستحيلات، لأن ما سأدونه هو اللحن الذي تُؤديه الآلات الموسيقية فقط، أما اللحن الذي تغنيه أم كلثوم فيستحيل كتابته بالتدوين الغربي لعجز هذا التدوين عن ترجمة ما بصوتها من عُرب صوتية صغرى ومحسِّنات بديعية وزخارف تتمتع بها، جعلتها تتميز عن غيرها من المطربين والمطربات. وقد وعدني بإحضار شريط مُسجل عليه عمل موسيقي من اختياره أقوم بتدوينه. وفعلا أحضر لي شريطا مسجلا عليه لحنا غريبا مُؤدًّى بمزمار يشبه المزامير العربية، ولكن يغلب عليه الطابع الانسيابي التَّموجي ولا توجد به درجات نغم محددة الوضوح. وبعد جهد جهيد تمكنتُ من تدوينه بشكل مرضٍ. بعدها أحضر لي صورة الآلة التي عزفت اللحن فوجدتها مزمار من شرق آسيا، ولكني فوجئت أنه بدلا عن الثقوب التقليدية في مثل هذه الآلات يوجد بها قصبة مفتوحة الوجه الأعلى ويقوم العازف باستعمال راحتي يديه الاثنتين متجاورتين ومبسوطتين على الساق المفتوحة في حركة انسيابية تموُّجية تشبه ألـ glissando لعزف اللحن، وهي طريقة غريبة جدا وغير مستعملة في منطقتنا العربية.

6. قمتُ عام 1981 بتدوين عدد كبير من الأعمال الغنائية التقليدية والشعبية في الرسالة العلمية التي تقدمت بها للحصول على درجة الماجستير من مدرسة الموسيقا – جامعة ميتشغان – الولايات المتحدة، وكان عنوانها: « تراث الغناء التقليدي والشعبي وسيلة للتعليم الموسيقي في ليبيا. (توجد نماذج لهذه المدونات في آخر هذه الورقة البحثية تتكون من: مقاطع من حزب سبحان الدائم، وقصائد المديح النبوي، وأغانٍ شعبية مرزقية).

7. بعد عودتي من الدراسة عام 1983 تعاونتُ مع فرقة الموسيقا الحماسية لكلية البنات العسكرية بمدينة طرابلس كمُدرب ومدون موسيقي. وقد قمت خلال سنوات بتأليف وتدوين عدد من المارشات والمقطوعات الموسيقية لتلك الفرقة التي تكونت من أربعين عازفة على الآلات الهوائية الخشبية، والنحاسية، والإيقاعية.

8. في عام 1996 دونتُ عدد مائة وثمانون مقطعا من مقاطع نوبة المالوف الليبي في أطروحة بعنوان: « تراث النوبة الأندلسية في ليبيا – نوبة المالوف المعاصرة »، تقدمتُ بها للحصول على درجة الدكتوراه من أكاديمية الفنون بالقاهرة، قمتُ بتدوين تلك المقاطع بعد جمعها في دراسة ميدانية من مختلف المصادر في مدينتيّ طرابلس ومصراته، أذكر منها:

- تسجيلات حية من مشايخ النوبة.
- تسجيلات لجنة حفظ التراث الأندلسي التي شكلتها الإذاعة الليبية عام 1964 بإشراف عدد من رواد النوبة في مدينة طرابلس لتوثيق هذا التراث العريق حفاظا عليه من الضياع والنسيان.
- أرشيف مكتبة الإذاعة الليبية المرئية والمسموعة.
- تسجيلات عدد من زوايا الطريقة العيساويه في مدينتي مصراته وطرابلس.
- فرقة المرجوم الشيخ محمد قنيص للمالوف والموشحات.
- تسجيلات فرقة المالوف والموشحات والأغاني العربية بقيادة المرحوم الشيخ حسن عريبي. (توجد نماذج من مدونات تراث نوبة المالوف الليبية في طبع النَّوا وفي أوزان المصدّر، والمربَّع، والبرول، والعلاَّجي، في آخر هذه الورقة البحثية).

9. في عامي 1988 و 1989 على التوالي كُلِّفتُ بقيادة الفرقة الوطنية للموسيقا في ليبيا، مما جعلني أقوم بتدوين جميع الأعمال الموسيقية والغنائية العادية والمُوزَّعة أوركستراليا، التي قدمتها الفرقة في عدد من الحفلات الساهرة في عديد الأماكن والأوقات في ذلك الوقت.

ملاحظات عن تجربتي مع تدوين تراث الغناء التقليدي والشعبي في ليبيا

أورد فيما يلي بعض الملاحظات عن تجربتي مع تدوين تراث الغناء التقليدي والشعبي في ليبيا، وعن بعض الصعوبات التي واجهتني أثناء ذلك:

1. بما أن بعض مقاطع هذا التراث تُؤدَّى بمصاحبة آلات هوائية شعبية كالمزامير بأنواعها، وهي آلات تُصنع من خامات محلية، وبطرق بدائية متوارثة، ولا يتقيد صانعوها بمعايير فنية أو علمية ثابتة خاصة بأطوال وسُمك قصباتها، أو سُمك وطول القصبات الصغيرة - الرِّيش المتذبذبة - التي تُصدر أصواتها عند النفخ فيها، أو المسافات بين مواقع ثقوبها، أو قوة نفخ الهواء في هذه الآلات من قبل عازفيها، مما جعل ذلك ينعكس على انحراف درجات نغم هذه الآلات وعدم ثباتها واستقرارها، وجعلني أقوم بمحاولة تقريب هذه الدرجات بقدر الإمكان لإحدى درجات نغم السلم الموسيقي الغربي المُعدّل لأتمكن من تدوينها.

2. تُؤدَّى كثير من مقاطع تراث الطرق الصوفية في ليبيا بدون مصاحبة آلية ، كحزب " سبحان الدايم لا يزول "، وقصائد المديح النبوي والأذكار، حيث يقوم الشيخ باختيار درجة نغم طبقة البداية، وفقا لما توارثه عن سابقيه، ونظرا لعدم وجود آلة موسيقية كمصدر مرجعي، ولقلة معرفة الشيخ بالموسيقا، تتعرض تلك الطبقة للتذبذب المستمر بين صعود وهبوط، مما يُصعِّب تدوين هذه المقاطع لعدم استقرار ألحانها وثباتها.

3. كثير من إيقاعات وأوزان تراث الغناء الشعبي في ليبيا يُؤدَّى بشكل متراكب polyrhythmic تشارك في أدائه عدة آلات رقية متنوعة في ذات الوقت، إلى جانب مصاحبته بتصفيق الأيدي بشكل مكمل للإيقاع. وأغلب هذه الأوزان مُركَّبة وليست بسيطة تتكون من خمسة، وسبعة، وتسعة، وأحد عشر ضربا، تُؤدَّى في سرعات مختلفة، مما جعل من الصعوبة تدوين هذه الإيقاعات بدقة تامة.

4. من بين المشاكل أيضا صعوبة إخضاع مقاطع الغناء الشعبي والتقليدي لنظام

الحقل (المازوره measure) المُستعمل في التدوين الغربي لتحديد مواقع النبر القوي والضعيف في الحقل، وتنظيم سير المؤلفة الموسيقية، ونظرا لغياب هذا النظام في الموسيقا التقليدية والشعبية، كنتُ ألجأ أحيانا إلى إلغاء الخط العمودي الفاصل bare line الذي يُحدد ما يحمله كل حقل من أشكال زمنية، وكتابة المقطع بنظام الأدليب adlibton الذي يشبه العزف الحر. أو نظام تعدد المقاييس الزمنية في الحقول المتتالية.

5. صعوبة تدوين الارتجاليات الآلية والغنائية التقليدية والشعبية، لكثرة ما تحمله من زخارف وحليات ومُحسِّنات صوتية ونغمية، ونبض زمني متنوع.

6. بالرغم من احتواء التدوين الغربي على الكثير من علامات ورموز أساليب الأداء الصوتية والزمنية لإضفاء صفة الكمال على العمل الموسيقي: كالقوة والضعف والتدرج بينهما، وإشارات عزف الآلات الوترية والهوائية بأنواعها المختلفة، كتوحيد اتجاه أقواس آلات أسرة الكمان، وتحديد سرعة أداء المؤلفات الموسيقية والغنائية باستعمال المترونوم، كل ذلك لم يستفد منه أغلب الموسيقيون العرب ولم يتعودوا على استعماله حتى يومنا هذا. فالمؤلفات الموسيقية والغنائية العربية تبدأ وتنتهي على نفس الوتيرة من القوة والضعف، والسرعة والبطء، وحرية استعمال أقواس الآلات الوترية، وعدم تحديد دور آلات الإيقاع الرقية والمصوتة بذاتها بدقة تامة، وترك الأمر لاختيار العازفين وإمكانياتهم وقدراتهم الفردية الفنية.

7. من بين الصعوبات التي واجهتني أيضا أثناء تدوين مقاطع نوبة المالوف كأحد أنماط الغناء التقليدي في ليبيا ما يلي:

- تحديد البداية الفعلية لهذه المقاطع في التسجيلات المسموعة التي تحصلتُ عليها، وقمتُ بتدوينها، ويتضح ذلك عند إعادة نفس المقطع مرة أخرى حيث يبدأ بشكل مغاير عن البداية الأولى مما يُربك تدوين هذه المقاطع، ويجعله عرضة للخلل الزمني.

■ بعض التسجيلات كانت مُؤدَّاه بمجموعة صوتية متكونة من مشايخ النوبة الذين تلقوا هذا التراث بالنقل الشفهي الذي تنقصه الكثير من الدقة، ولم تكن أصواتهم مُوحدَّة درجة النغم، مما يجعل من الصعوبة تدوين خط لحني واحد صحيح مُتَّفق عليه من قبل الجميع.

■ أداء أغلب هذه المقاطع المُسجلة في مقامية الموسيقا العربية المعاصرة عمل على إبعادها عن مقاميتها الأصلية المتمثلة في طبوعها الأندلسية القديمة، مما نتج عه وجود نمطين من مقاطع النوبة: نمط تقليدي لا يزال يُؤدَّى في الزوايا مُحافظا على أصوله وجذوره القديمة، ونمط إذاعي مُعاصر يُؤدَّى في الحفلات العامة على المسارح وفي الساحات، ويُسجَّل ويُبث عبر أثير الإذاعة، ويُباع في الأسواق في أشرطة مسموعة واسطوانات مُدمجة. وقد أدَّى ذلك إلى وجود فن نوبة جديد اتَّسم بالمعاصرة والحداثة، وأبتعد عن جذوره الأصيلة المتوارثة، وذلك نتيجة لما قام به المرحوم الشيخ حسن عريبي عام 1964 من جهود لتحديث هذا التراث وأدائه بفرقة موسيقا عربية متكاملة، ومجموعة صوتية رجالية، وإضافة مقدمات وفواصل موسيقية جديدة من تأليفه، والتدخل في اختيار وترتيب النصوص الأدبية والغنائية، وإعراب الملحون منها، وإضافة بعض الموشحات الشرقية بألحانها وأوزانها.

■ أثناء تدوين إيقاع العلاَّجي المُستعمل في بعض مقاطع النوبة، وهو إيقاع ثنائي سريع، وجدتُ صعوبة في تدوينه بمقياسي 2/4 و 4/4 لكثرة ما به من زمن الثلثيات المُقوَّسة، مما جعلني أبحث عن طريقة أخرى تُناسب تدوينه، وقد وجدتُ ضالَّتي في أحد مراجع نظرية الموسيقا الغربية، وذلك باستعمال مقياس 6/8 بدلا من المقياس الثنائي والرباعي، وقد كان ذلك مُناسبا لهذا الإيقاع. فمقياس 6/8 به قسمين أساسيين يتكون كل منها من ثلاثة ضروب من ذات السن بدون استعمال قوس الثلثية فوقها أو تحتها. وقد وجدتُ أن هذا المقياس يُناسب أيضا تدوين صيغة اللونغا – إحدى صيغ الموسيقا الآلية التي نذكر منها: لونغا سبُّوخ، لونغا

يورغو، لونغا نهاوند جميل بك، ولونغا فرحفزا رياض السنباطي – وقد دُوِّنت هذه اللونغات سابقا في أغلب مراجع الموسيقا العربية في مقياسي 4/4 و 2/4 مع استعمال الثلثيات المُقوَّسة.

منهجيتي في التدوين الموسيقي

قد لا تكون منهجية خاصة بي، أو من ابتكاري الخاص، أو هي المنهجية المُثلى في هذا المجال، ولكنها الطريقة التي اجتهدت في إتباعها لتدوين مقاطع التراث التقليدي والشعبي في ليبيا:

- بعد وضع الشريط المسموع المُسجَّل عليه المقطع المُراد تدوينه، أقوم بتحديد درجة بداية المقطع الغنائي مما ينتج عنه تحديد درجة أساس مقامه الموسيقي، وأقوم بضبط آلة العود طبقا لهذه الدرجة استعدادا لبداية التدوين طبقا لطبقة اللحن الصوتية، وذلك نظرا لعدم قدرتي على التدوين مباشرة من المسجل بدون استعمال مرجعية آلية.
- في الخطوة الثانية أقوم بتحويل سرعة جهاز التسجيل إلى السرعة البطيئة بدرجة مناسبة تسمح بكتابة تفاصيل المقطع الغنائي النغمية والزمنية، وهذه الإمكانية كانت متوفرة في بعض أجهزة التسجيل الصغيرة المحمولة في العقود الماضية، وهي ذات فائدة عظيمة خاصة مع الألحان السريعة والمعقدة.
- باستعمال القلم الرصاص والممحاة أبدأ في كتابة المسودة الأولى التي هي عبارة عن نقل مبدئي لحركة صعود وهبوط لحن المقطع، ومكوناته الزمنية.
- في المسودة الثانية أقوم بكتابة كلمات النص الغنائي من الشمال إلى اليمين، مُقطعة طبقا لموقعها على درجات نغم اللحن مُستعملا النقط المتتالية .... لتحديد امتداد حروف المد: الألف والياء والواو في الكلمة، وتكون هذه الكتابة حسب نظام التقطيع العروضي، أي كتابة الكلمة كما تُنطق، مع استبعاد الحروف الزائدة، وكتابة الحرف المُشدد مرتين.

- كتابة النسخة الأساسية الأولى بعد تقريب طبقة لحن المقطع لإحدى درجات نغم السلم المُعدَّل والتي ستكون درجة أساس هذا اللحن ومقامه الموسيقي، وإضافة علامات الترجيع والإعادة، والمحسنات اللحنية، والمختصرات، ومراجعتها بدقة تامة سمعيا بما ورد في شريط التسجيل،
- كتابة النسخة الأساسية الأخيرة بقلم الخطاط الخاص بذلك وبالحبر الصيني على الورقة الأصلية، واستعمال قلم التصحيح الأبيض السائل corrector لتصحيح بعض الأخطاء البسيطة، أو استعمال نظام القص واللصق لتصحيح الأخطاء الكبيرة توفيرا للوقت والجهد.
- كتابة اللحن عن طريق البرامج الموسيقية الخاصة بالحاسوب التي ظهرت في العقود الماضية مثل برنامج Finale 6 الذي تعودت على استعماله وأصبح الطريقة المثلى بالنسبة لي للتدوين الموسيقي.
- مراجعة نهائية للمقطع المُدوَّن مع الشريط المسموع، للتأكد من صحة التدوين الموسيقي، وصحة تقطيع كلمات النص الغنائي مع اللحن، وصحة بقية مكونات التدوين الأخرى.

خاتمة ونتيجة وتوصية

بما أن هذا التدوين يتناسب مع كتابة درجات النغم التي تُؤدِّيها الآلات الموسيقية الغربية طبقا للسلم المعدَّل بدقة تامة، فإنه لا يستطيع كتابة ما عداه من درجات نغم الموسيقات الأخرى المتوارثة شفهيا في العالم بمثل ذات الدقة. كما أن هذا التدوين لا يستطيع كتابة ما تُؤديه الأصوات البشرية من غناء، بما فيه من محسنات وزخارف وعُرب صوتية.

وقد تعوَّد المُغنِّي الغربي على التقيُّد بما هو مكتوب ومُدون فقط على الورق، ولا يستطيع إضافة إي مُحسنات أو زخارف أو حليات صوتية كتصرف فردي من عنده، كما يفعل المُغنِّي العربي الذي لا يُغنِّي من مدونة مكتوبة، ويعتمد على حفظه وذاكرته وإمكانياته الصوتية، مما يجعل له حرية التصرف فيما يغنِّي في إطار اللحن المحدد. وينطبق التقيُّد

المذكور على العازف الغربي أيضا، بعكس العازف العربي الذي تميَّز بالاستقلالية والتفرُّد، وعدم التقيُّد بالمدونة الموسيقية المكتوبة أمامه، مما يجعله يقوم بإضافة كثير من الزخارف والحليات والترددات على عزفه مع الفرقة الموسيقية العربية مما يجعل أداء هذه الفرقة يُصنَّف على أنه غير متجانس هيتروفوني heterophoic.

وطبقا لتجربتي الطويلة السابقة مع تدوين مقاطع تراث الغناء التقليدي والشعبي في ليبيا، المتكون من أحزاب وأذكار، وقصائد مديح، وأغان شعبيةٍ، ونوبات مالوف، اتضح لي أن هذا التراث الغنائي الأصيل، المنقول شفهيا عبر الأجيال الماضية يتفرّد بشخصية متميزة، تُصعَّب كتابته بالتدوين الموسيقي الغربي بصورة دقيقة ومُرضية، لعجز هذا التدوين عن كتابة درجات نغمه التي لا تخضع لذبذبات السلم الموسيقي الغربي المُعدَّل، وتفاصيل ألحانه النغمية الدقيقة، وتعقيدات أوزانه الإيقاعية. ولكن رغما عن ذلك فالتدوين الغربي هو الوسيلة الوحيدة المُتاحة لكتابة هذا التراث، ولا توجد طريقة أخرى تفي بهذا الغرض من الوسائل المعروفة والمُستعملة قديما أو حديثا، مما يجعل هذا التدوين صالحا لهذه المهمة الفنية، خاصة عندما يكون الهدف توثيق هذا التراث، والحفاظ عليه من الضياع، والنسيان، والتصرف فيه بالحذف والإضافة، والتحريف.

وبهذه المناسبة أُوصي بالاستفادة من الإضافات الفنية المتمثلة في رموز وإشارات وعلامات جديدة عن التوين الغربي المتداول، أوجدها واستعملها علماء موسيقا الشعوب، رواد تدوين ألحان الموسيقا التقليدية والشعبية في بلاد العالم غير الأوربي، تلك الدرجات التي لا تخضع لترددات السلم الدياتوني المُعدَّل، وأيضا محاولة استعمال نظام السِّنت أو الكوما لتحديد تردد هذه الدرجات التقليدية بدلا عن استعمال السلم المذكور ودرجته المرجعية لا 440، ومحاولة جعل هذه المدونات الموسيقية، برغم ما بها من قصور ونقصان، قريبة من واقع هذا التراث، مُحافظة على ما يتمتع به من خصوصية تقليدية عريقة، وأصالة شعبية موروثة.
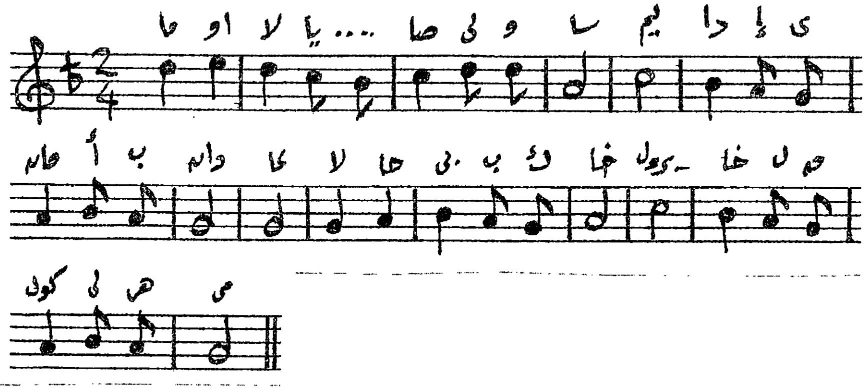
إحالات الهوامش

1. محمود ألحفني، الموسيقا، محيط الفنون جزء 2، القاهرة: دار المعارف (د. ت) صفحة، 71.
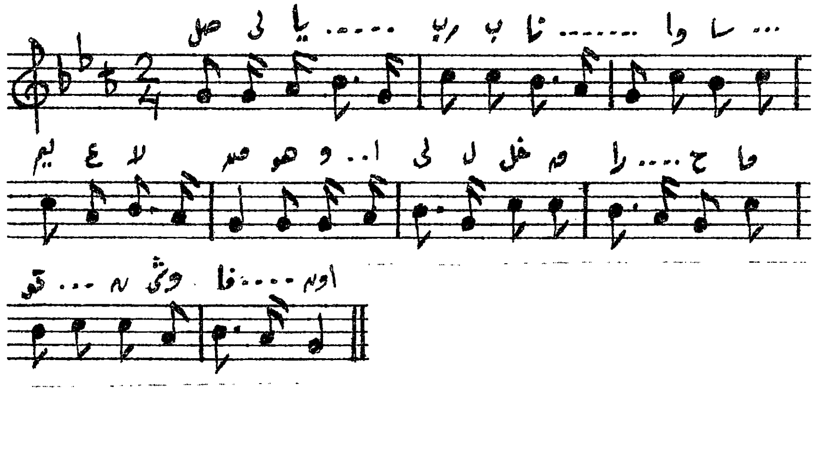
2. ________، الموسيقا العربية وأعلامها، القاهرة: مطبعة مخيمر، 1955، صفحة، 39.

نماذج مدوّنة من قصائد المديح النبوي

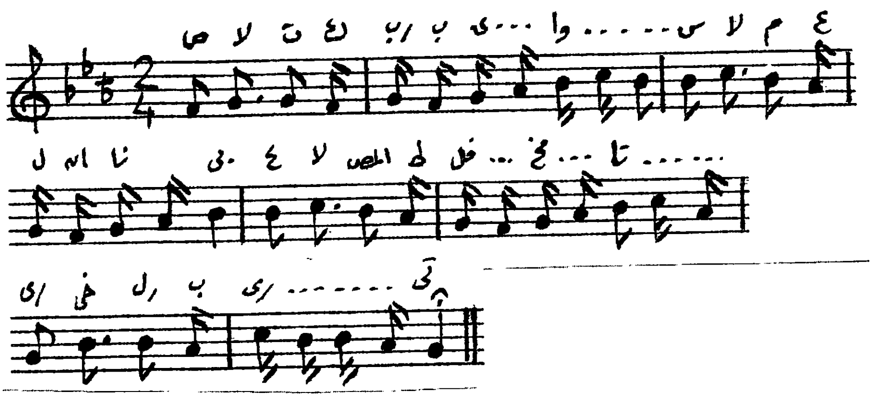
مولاي صلي وسلم
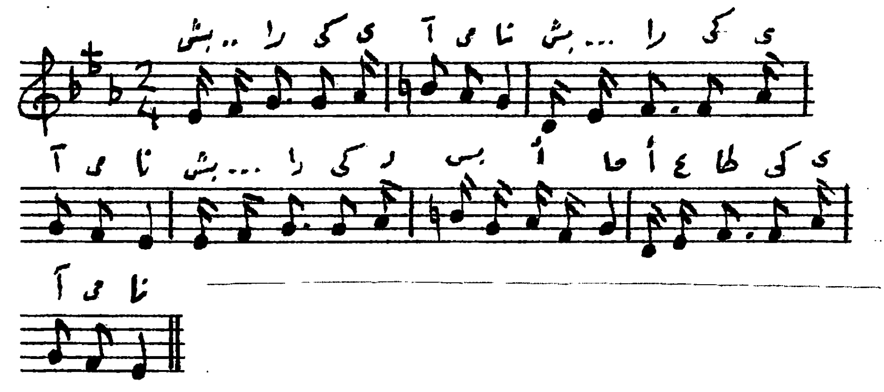


صلي يا ربّنا



صلاتك ربي والسلام على النبي



بشراك يا آمنه



١ـ مصدّر : من يعشق الغزلان

من يعشق الغزلان   يخدم كما تخدم العبيد

ويصفف القطعان   ويراقب النّجم السّعيد

يبقى هنى مطمان   يفعل فى حكمه ما يريد

يبقى فى حالو سلطان ويراقب النّاس بالنّظر

مهما تراك أعيان كلمنى يا دورة قمر
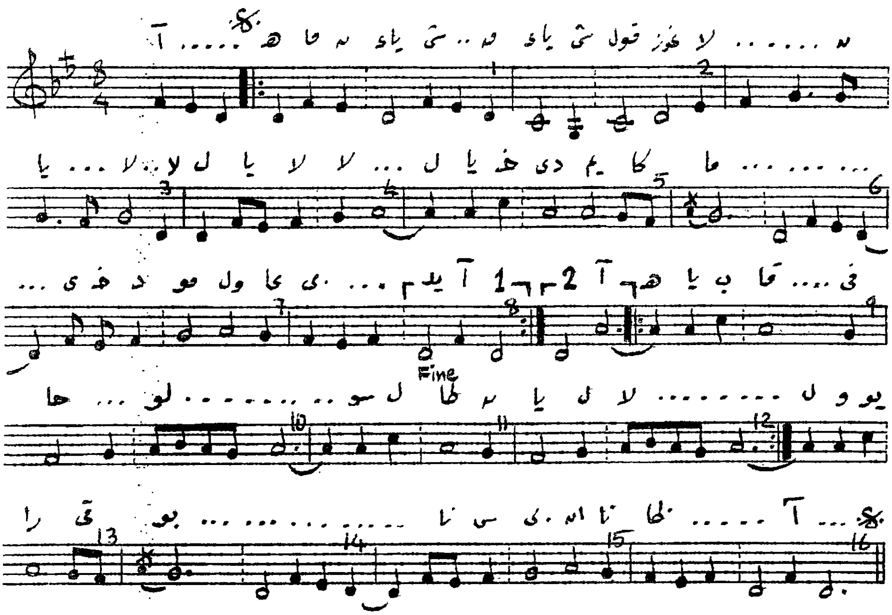
يا مبدع القطعان   حين جلسنا بين الغروس

بربابيب وعيدان   ومغانى تحى النّفوس

وسلطان الغزلان   جالس بجنبى كالعروس

نتناولوا الكيسان ما بين دوحات الشّجر

مهما يراك إنسان يقول ما هذا بشر



٢- مربّع : العين تنشب

العين تنشب　　　من لا يساعد قلبو يتعب

أمّا أنا عينى　　　نشبتنى وقد ساعد ها جفنى

فى من فتنّى　　　جمالو ويعرض فى التّجنى

خلاّنى مفنى　　　ما ندرى متى وهو يمنى

يوعد ويخلف ما ندرى خايف ولاّ مرهف
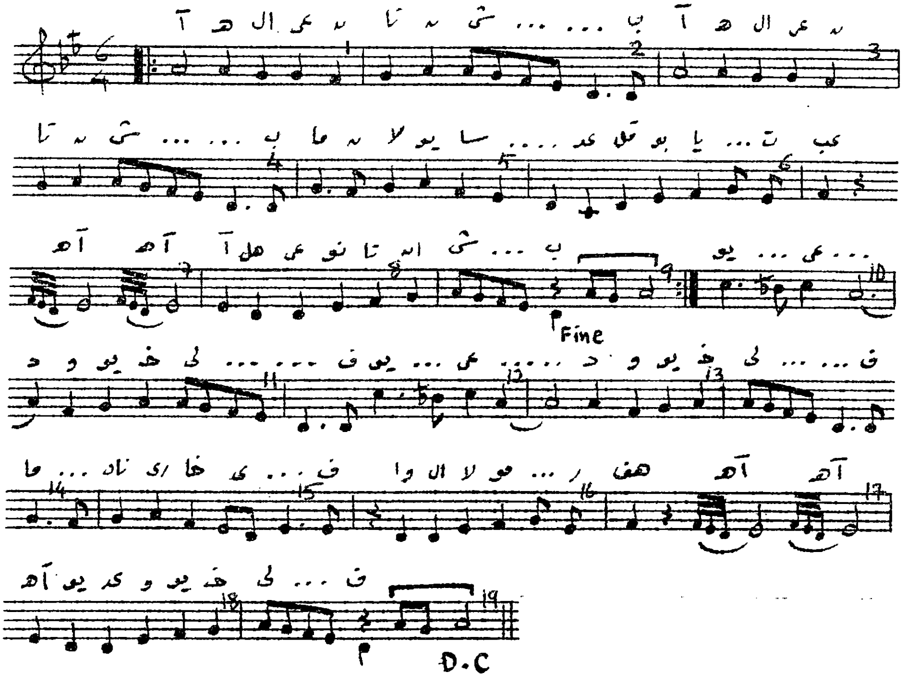
كيسان الهوى　　　حلال تشرب إن شئت شربه

عينى الأذيّه　　　نشبتنى ولم تحسن الىّ

خوفى رزيّه　　　نفنى ونتوب يا أهل الحميّه

بنظرة خفيّه　　　زادتنى سيب فى وصل البنيّه

فى خدّ مذهب مبيسم عقيق أحلى وأعذب



٣ـ بِرْوَل : اقبل زمان الخلاعه

اقــبل زمـــان الخــلاعـــه　　فـــاســـتـــغنم أيام الـسَــرور

الدّنيــا ســـاعـــة بســـاعـــه　　أغـــنم زمـــانك لا يمـــور

أغـنم زمـــــانك بـواجب　　وأزهو وتيـــه مع الحـــبـــيب

بـــالــكـــوتــره والــربّـــايـــب　　والطّار والنّـقـــر الـعـــجـــيب

بـروضـــــه عـــــالى المراتب　　الطيـــر من فـــوق القـــضـــيب

أمّ الحسن فى إرتفاعها فاقت على جمع الطيور

الدّنيـا سـاعــه بسـاعــه أغنم زمـانك لا يمور

آش لـزنى صـــــرت أعـــشق　　وحـــصلت فى شـــرك الهـــوى

يـا مــن يــرانــى مـــــــقـلّق　　لا لـى طـبــــــــيب　ولا دوا

إذا نـرى الـطيــــــر ينـعق　　نـــحـس قـــلــبــى إنــكـــوى
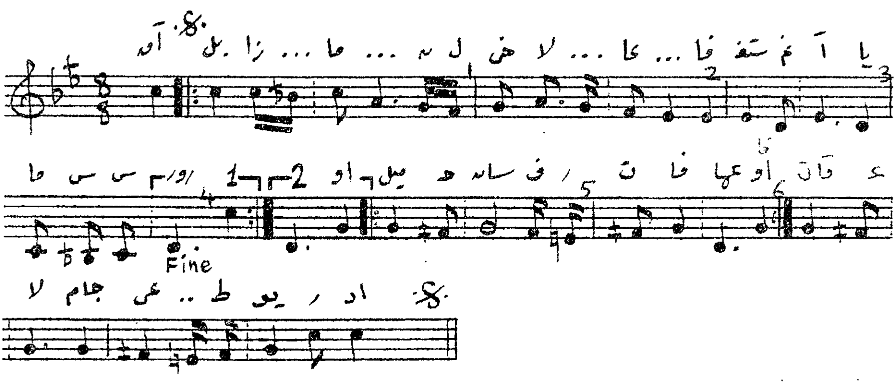
من المغـــانى رباعـــه نتناولوا كـــاس الخـــمـــور

الدّنيـا ســاعــه بسـاعــه أغنم زمـانك لا يمور

إن كـنت مـن أهل الــهـــــوى　　فـــأخـــضـع لمن تهـــوى دليل
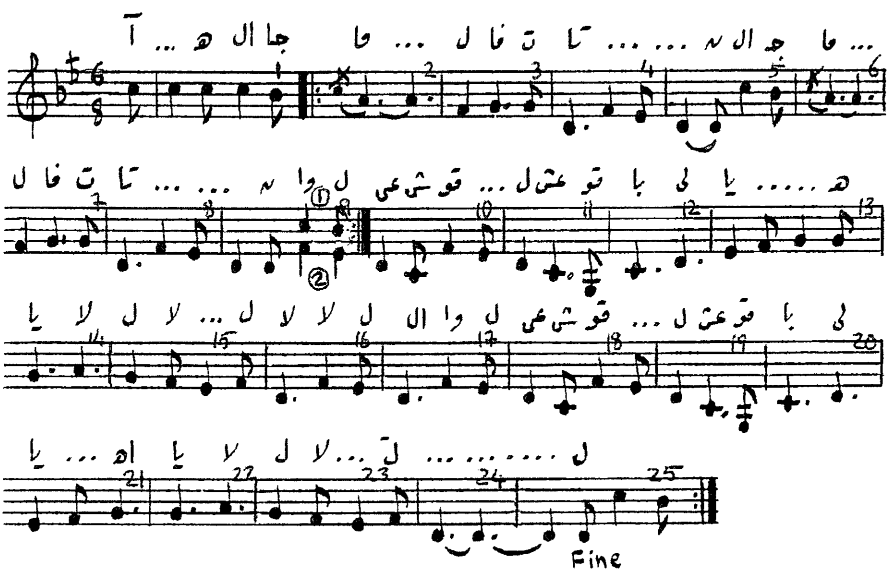
وأصــــبـــر على حـــرّ الجـــوى　　وكـــــابد اللـــيل الـطّـــويـــل

وأســـــــمح لــه بما نـوى　　وقل له قـــــولاً جـــــمــــيل



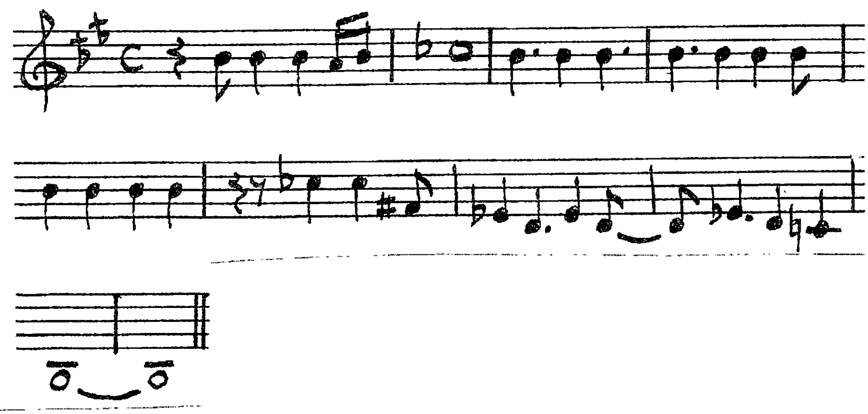
٤ـ علاجى : الجمال فتان

الجمال فتّان والعشق بليّه   آش يكون لوكان لورفقت علىّ
آش يكون منّى يوماً لا نراه   يندبغ لونى من عظيم جفاه
يا عذولى دعنى لم نعشق سواه   آش يكون لوكان لورفقت علىّ
قدّ غصن بان وشمعه مضويه   أش يكون لوكان لو يعطف علىّ
لهيب الغرام فى أكبادى تشعل   وأفنانى السّقام عييت مانحمل
يا أهل الذمام دلّونى كيف نعمل   إمّا واصلنى والاّ أرحمنى
كان عندك حبيب فى القلب له موضع   يحضر ويغيب يتيه ونتولّع
دواك يا طبيب هو إللى ينفع   آش يكون لو كان لو يعطف علىّ
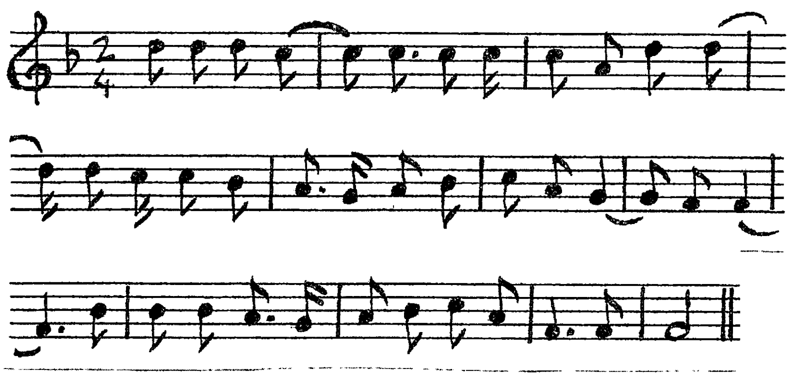


نماذج مدوّنة من الغناء المرزقاوى
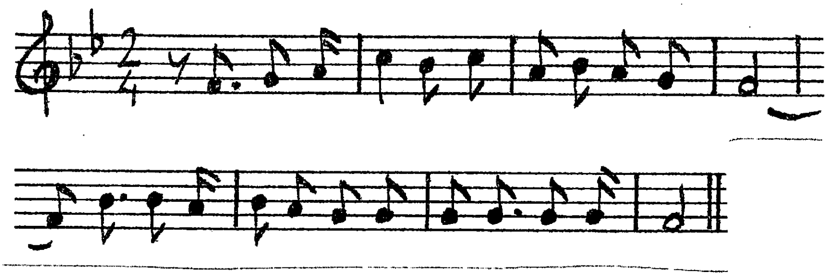
يا غالي يا غالي
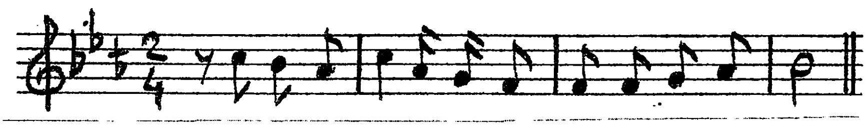


طاحن نجوم الليل
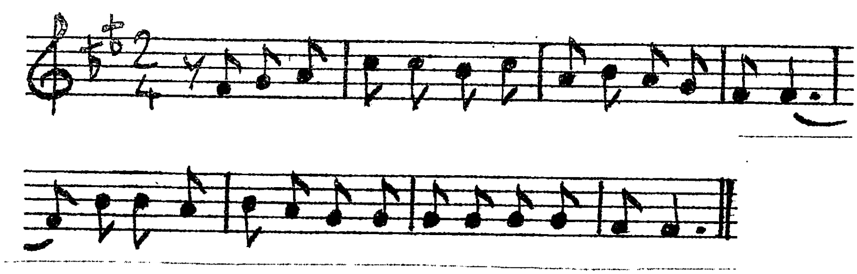


سوال النبي



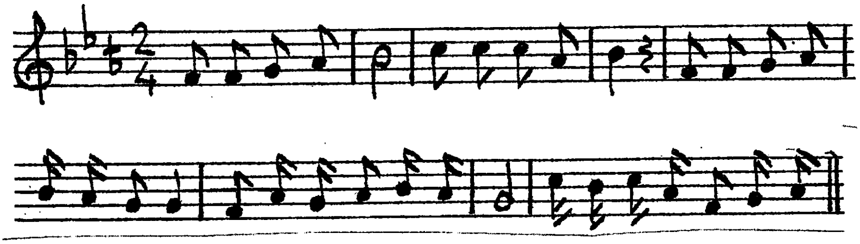
نزورو محمّد عليه السّلام
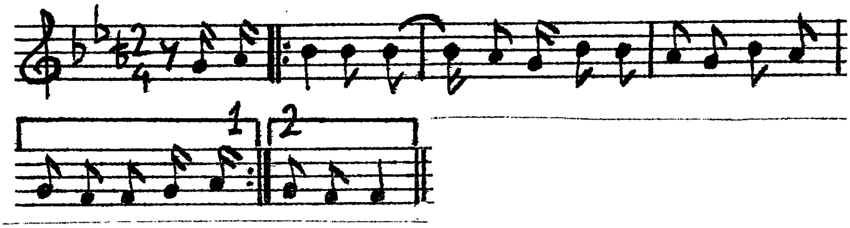


الجنة



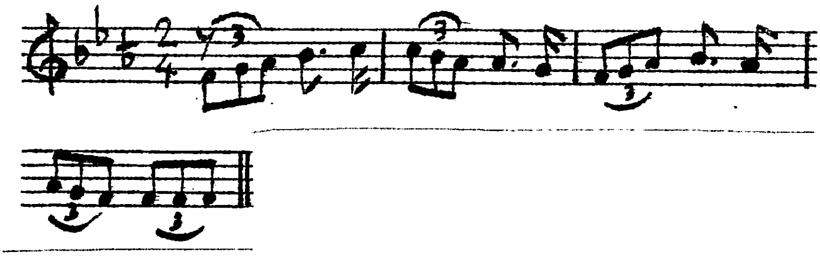
صباحك بالخير



يا نفسي ما درتي عبره



ما تنساك يا غالي عليَّ



عرض كتاب

المالوف في ليبيا المعاصرة:

تراث موسيقي عربي – أندلسي

عرض كتاب

المالوف في ليبيا المعاصرة: تراث موسيقي عربي - أندلسي

The Maluf in Contemporary Libya: An Arab – Andalusia Musical Heritage

تأليف: فيليب شينتار

Philip Ciantar

المالوف في ليبيا المُعاصرة، تقليد موسيقي عربي - أندلسي عنوان كتاب باللغة الإنجليزية من تأليف: فيليب شينتار، أستاذ بكلية الفنون التطبيقية، بجامعة مالطا، صدر عن مؤسسة ASHGATE في بريطانيا عام 2013، سنقدم فيما يلي عرضا تحليليا نقديا موجزا لما ورد في هذا الكتاب، بعد أن قمتُ بترجمته إلى اللغة العربية. ولنبدأ أولا بالتعريف بمؤلف الكتاب: فهو أستاذ جامعي، مالطي الجنسية، متخصص في تدريس علم موسيقا الشعوب منذ سنوات طويلة بالكلية المذكورة أعلاه، عندما قرر الحصول على درجة الدكتوراه في الموسيقا، اختار موضوع المالوف الليبي ليكتب فيه أطروحة علمية تخصصية. وتنفيذا لهذا الاختيار، وأثناء تجميع مادته العلمية في دراسة ميدانية، قام بزيارة مدينة طرابلس عدة مرات، حضر خلالها ثلاث دورات متتالية لمهرجان المالوف، قام أثنائها بتسجيل مرئي ومسموع لما قُدِّم من نوبات مالوف تقليدية ومُعاصرة. كما قام بتسجيل العديد من المقابلات الشخصية مع مشايخ فن النوبة في ليبيا كان على رأسهم المرحوم الشيخ حسن عريبي، كما أتيحت له فرصة حضور مهرجان تستور للمالوف بتونس الشقيقة، في دورتين متتاليتين في السنوات الأولى من بداية الألفية الثالثة، برفقة فرقة المالوف والموشحات والمغاني العربية بقيادة المرحوم الشيخ حسن عريبي.

تعرَّفتُ عليه أثناء زيارته الثانية لطرابلس عام 2003، بدار الفنون، عن طريق الأستاذ: حبيب الطرابلسي عازف آلة الناي المعروف. وعندما علم أنه قد سبق لي دراسة نوبة المالوف الليبية في مرحلة الدكتوراه بأكاديمية الفنون بالقاهرة، توطدت علاقته بي، وتعددت لقاءاتنا وتكررت اتصالاتنا، وقدَّمتُ له ما كان يحتاج إليه من معلومات، وبيانات، وتسجيلات ذات علاقة بالنوبة. كما ساعدته في إجراء مقابلة شخصية مع الدكتور: عبد الستار بشيه، مؤلف كتاب: فن المالوف في ليبيا، ومع عازف الغيطه المعروف في زوايا طرابلس العيسوية: حسام زقلام. كما أهديته نسخة مصورة من رسالة الماجستير، غير المنشورة، التي كتبتها باللغة الإنجليزية، وناقشتها في مدرسة الموسيقا بجامعة ميتشغان بالولايات المتحدة الأمريكية عام 1981، وكان عنوانها: تراث الغناء التقليدي والشعبي وسيلة للتعليم الموسيقي في ليبيا، إلى جانب نسخة من كتابي تراث النوبة الأندلسية في ليبيا – نوبة المالوف المعاصرة، الطبعة الأولى، من منشورات المركز الوطني للمأثورات الشعبية – سبها - 2001.

وبعد مرور السنين والأعوام، وبعد أن أكمل المؤلف أطروحته وناقشها في جامعة شيفيلد – بريطانيا، وتحصل على درجة الدكتوراه، فوجئتُ عام 2013 بوصول نسخة من هذا الكتاب، عن طريق البريد المُسجَّل، بعد أن تمت طباعته ونشره. وكان سروري به عظيما عندما اطلعتُ عليه، ووجدتُ فيه جهدا كبيرا بُذل في دراسة علمية منهجية لتراث النوبة الليبية العريق، خاصة عندما تكون من باحث غربي أوربي بعيد كل البعد عن الموسيقا العربية، وتراثها التقليدي الموروث، لم يتعود طوال حياته، على سماع هذه الموسيقا المتميزة بمقاماتها، وأوزانها، التي تختلف جوهريا في كثير من مظاهرها النظرية، والعملية، والسَّمعية، عن موسيقاه الغربية.

لم يكتفِ المؤلف بقدرته على سماع وتذوق هذا التراث، بل قام بالأصعب من ذلك، تدوين موسيقي احترافي دقيق لكثير من مقاطعه الموسيقية الغنائية، وتحليلها تحليلا علميا مُتقنا، طبقا لمنهجية علم الموسيقا العرقية Ethnomusicology، وهو بالمناسبة

علم تخصص في دراسة موسيقا الشعوب غير الأوربية، ظهر في النصف الأول من القرن الماضي منبثقا من رحم علم الموسيقا المُقارن Comparative Musicology، وانثروبولوجيا الموسيقا Musical Anthropology. ومن أشهر علمائه في أوربا: كورث زاكس، روث ديفيز، بيللا بارتوك، برونو نيتّل، وفي أمريكا: وليام ب. مريام، ووليام ب. مالم، وغيرهم كثير ...

احتوى الكتاب على مقدمة، أورد المؤلف في بدايتها ملخصا موجزا للأحداث الدامية التي مرت بها البلاد الليبية عام 2011، ثم انتقل إلى تعريف المالوف الليبي، ومصدره، وهجرته إلى البلاد، وبداية اهتمام المؤلف بدراسته، وبحثه، وتحليله، والمنهجية العلمية التي اتبعها لهذا الغرض. بعد ذلك، انتقل المؤلف إلى استعراض ما ورد في الفصول الخمسة التي احتوى عليها الكتاب. وقد تنوَّع ما احتوته هذه الفصول ما بين معلومات تاريخية، وجغرافية، وعلمية، وأدبية، وسياسية، واقتصادية، واجتماعية، وفنية، وموسيقية، وتنوعت مصادرها بين مراجع علمية تخصصية: إنجليزية، وإيطالية، وعربية، صدرت خلال العقود الماضية، ووصل عددها إلى أكثر من مائة وثلاثين مرجعا.

ونظرا لنقص المعلومات التخصصية الدقيقة المكتوبة في هذا المجال، قام المؤلف، لتعويض هذا النقص، بإجراء عدد من المقابلات الشخصية أثناء دراسته الميدانية في مدينة طرابلس، مع مختلف شرائح المجتمع، يأتي في مقدمتهم كبار المتخصصين الليبيين في هذا المجال، وشيوخ، وعازفين، ومنشدين، أعضاء بفرق المالوف التقليدية، والفرق المعاصرة بمدينة طرابلس، بالإضافة إلى مشاهداته، ومعاملاته الشخصية اليومية، ولم يغفل حتى أحاديث جانبية تبادلها مع أصحاب محلات، وأصحاب ورش صناعة الآلات الموسيقية وصيانتها، ومع سائقي سيارات أجرة استعملها للتنقل بالمدينة. وأخيرا، أنهى كتابه بخاتمة احتوت على نظرة استشرافية لمستقبل هذا التراث في ليبيا، ومدى صموده واستمراريته مُحافظا على معالمه الأصيلة الموروثة.

التزم مؤلف هذا الكتاب بالأمانة العلمية، والموضوعية، والحيادية، في تناول هذا التراث، وقد اعتمد على المنهج الوصفي التحليلي النقدي لدراسة مقاطعه الغنائية المتعددة،

ونصوصه الأدبية، وألحانه الموسيقية، وأوزانه الإيقاعية، وزمان ومكان أدائه في عديد المناسبات الدينية والاجتماعية في ليبيا، كما قام بمقارنة علمية بين النمطين المُستعملين من هذا التراث، الأول: في سياقه التقليدي المتوارث في زوايا الطريقة العيسوية، والثاني: في سياقه الحديث المتطور في قاعات التسجيل المسموع الإذاعية، وعلى ركح المسارح والساحات الفنية. وقد قام بنقد محاولات وخطوات التحديث التي قام بها الشيخ حسن عريبي في منتصف العقد السادس من القرن الماضي، ومدى تأثيرها على صبغ النوبة بطابع حديث متطور، جعلها تختلف في كثير من مظاهرها عن سياقها التقليدي.

وفيما يلي ترجمة مُقتطفة مُوجزة لما ورد في مقدمة الكتاب، وخلاصة فصوله الخمسة، وخاتمته كما أوردها المؤلف، سيعقبها مجموعة من الملاحظات التحليلية النقدية:

المقدمة

المالوف، الذي يعني حرفيا « مألوف « أو « مُعتاد «، يحمل الأثر السمعي لموسيقا نزحت لشمال أفريقيا عن طريق اللاجئين المسلمين، واليهود الفارِّين، من الاستعادة المسيحية لإسبانيا، التي استمرت بين القرنين العاشر والسابع عشر. ويُعرف هذا النمط من الموسيقا في المغرب بالآلة، وفي غرب الجزائر يُعرف بالغرناطي، وفي الجزائر العاصمة يُعرف بالصنعة (عمل فني)، بينما هو في ليبيا وتونس يُعرف بالمالوف. [فات المؤلف أن يذكر أن هذا المصطلح مُستعمل في شرق الجزائر أيضا، خاصة في قسنطينه وسكيكده - المترجم].

وقد حدث اختلاف هام في ليبيا، من المفيد تحديده في هذه المرحلة: حيث كان ذلك بين مالوف الزاوية، أحيانا يُسمَّى المالوف التقليدي، ومالوف الإذاعة، وبينما يُشير الأول: لأداء المالوف في إطاره وسياقه التقليدي في الاحتفالات الصوفية، يعني الثاني: ارتباطه بعروض تطورت في مجال التسجيل الصوتي والإذاعة. سنُركز في هذه الدراسة الحالية على كلا النمطين، وسندخل عالميّ نشأة وظهور كل منهما.

لقد تمَّت دراسة تراث هذه الموسيقا العرب - أندلسية في بقية بلدان المنطقة، ولكن النسخة الليبية - لحد الآن - لم تحظَ بأية اهتمام من العلماء الغربيين. وفي غضون ذلك،

نجد أن الدارسين الليبيين قد اهتموا بشكل رئيسي إمَّا بدراسة نصوص المالوف، أو العمل على جمع، وتصنيف، وتوثيق ألحانه الموسيقية. إن عمل عبد الله السِّباعي (2001): «تراث النوبة الأندلسية في ليبيا »، يُعدَّ معلما هاماً في دراسة وبحث المظهر الموسيقي في هذا التراث، خاصة من خلال جمع، وتصنيف هذا الكم الهائل من ألحان مقاطع المالوف الغنائية، التي عند تجميع عدد منها نستطيع تكوين نوبة كاملة، وهي القالب الذي من خلاله تنجدل وتنتظم ألحان [ونصوص] المالوف. ومع ذلك، يتبقَّى الكثير من التدقيق والتركيز في دراسة باللغة الإنجليزية، اعتمدت على نظرية ومنهج علم الموسيقا العِرقيَّة، في محاولة لملء تلك الثغرة أو الفجوة.

يستقصي هذا الكتاب مكانة هذا التراث الموسيقي المتواتر والمنقول شفهيا في حياة وثقافة ليبيا الحديثة. وسيقوم بتمحيص الناس الذين يصنعونه، والمؤسسات التي تحتضنه، وبقدر ما، التراث في حد ذاته. فالرعاية، وصناعة الموسيقا، والحديث عن الموسيقا، والحياة، والتاريخ، والأيديولوجية، تتوحد جميعها في تراث موسيقي يبدو أنه بسيط ومتواضع من الظاهر، ولكنه يصبح مُثيرا للاهتمام، ومُعقدا ومُربكا كلما توغل المرء في مجاهله بغرض استكشافه. ومن بداية هذا العمل الحالي إلى نهايته، يصبح المالوف وسيلة، عن طريقها تمَّ تسليط الضوء على التفاعلات الاجتماعية داخل المجتمع الليبي، وتمَّ تحليلها، حتى أن التفسيرات اللفظية ربما تبقى بعيدة المنال، كما قد يجب عليها أن تتخطى حد السياسات المحلية، وعليه يُستحسن تجنب مناقشتها حينئذ.

والمظهر الرئيسي الذي يظل بارزا في هذا العمل، يعتمد على فرضية تقع في إطار علم الموسيقا العِرقيَّة بشكل كبير: بمعنى أن الخاصية الموسيقية ليست شيئا ما «ساكنا» في الموسيقا، بل على الأصح، هي شيء يبنيه الناس ويُشيِّده، مثال على ذلك، أن معناها قد يتغير من وقت لآخر، ومن مكان لآخر، ومن شخص إلى آخر. وفي ظل هذه الرؤية، فإن عملية استكشاف المالوف الليبي، والمعاني التي تُعزى وتُنسب إليه، كما وُجد في حياة ليبيا الحديثة، تظهر كمُهمّة مُركَّبة مُعقَّدة تحتاج منهجا مُتعدد الوجوه والأبعاد، يتضمن

عديد الأشياء والأمور من بينها: فهم وتفسير سلوكيات، هي في الحقيقة مطلوب فعليا من الباحث أن يقوم بفك شفرتها، وأن يدركها ويستوعبها، لأنها جوهرية في فهم المعاني والخبرات. وكما يُوضِّح لنا جُلّ [ما في] علم الموسيقا العرقية، أن المعاني التي ينسبها ويعزوها الناس للموسيقا هي مرتبطة بشكل وثيق بمظاهر أخرى في ثقافتهم، من بينها العمليات التي عن طريقها يتم استيعاب المعاني والقيم، و/ أو فهمها وإدراكها من قِبل المنتمين لذات المجتمع. وكل هذه المؤثرات على الطريقة التي يُكوِّن بها الناس أخيرا أفكارا حول موسيقاهم الخاصة بهم (كلاهما، فرديا وجماعيا)، بهذا التحديد ليس فقط المعنى/ المعاني التي يعزونها إليها، ولكن أيضا الطريقة التي يصنعونها بها، و» المناسبات « المتنوعة التي ينجزون بها مهمة حفظها حتى النهاية، بطريقة ما.

إن اهتمامي بالموسيقا العربية، وبشكل خاص المالوف، بدأ في تسعينيات القرن الماضي، عندما كنتُ طالب دراسات عليا بقسم علوم الموسيقا العِرقيَّة بجامعة درهم Durham (في بريطانيا)، وقد اطَّلعتُ على كتابات روث ديفيز Ruth Davis عن المالوف التونسي. وبعد رحلات لتونس زاد اهتمامي بهذا الأسلوب الموسيقي. مع الإحاطة أخيرا بوجود فن المالوف في ليبيا، وكان ذلك أثناء محادثة عابرة مع أحد الليبيين المقيمين في مالطا، خلال حفل استقبال أقامته السفارة الليبية في مالطا (موطني ومقر إقامتي الدائمة)، للاحتفال بذكرى ثورة القذافي 1969. وبعد عدة شهور من ذلك الاتصال، باشرتُ العمل في مشروع الدراسة الحالية كأطروحة للدكتوراه في جامعة شيفِّيلد Sheffield [في بريطانيا]. مع رحلات بحثية بعد ذلك إلى ليبيا، التي ساهم في تسهيلها، إلى حد ما، الموقع الجغرافي لليبيا ومالطا، إلى جانب الروابط التاريخية المتميزة، والعلاقات الدبلوماسية الوثيقة بين البلدين.

تضمَّنت دراستي الميدانية في ليبيا مقابلات شخصية مع متخصصون في الموسيقا، ومُؤدّون وعازفون، وهواة مالوف، وشيوخ مالوف، ومحادثات غير رسمية مع جمهرة واسعة من الناس. إن مقاربة المشارك - المشاهد [التي] وظَّفتُها منذ البداية للنهاية، ساعدتني كثيرا

في كتابة تفسيرات إثنولوجية، هي في حد ذاتها تُعيد للحياة هذا التراث الموسيقي، والعالم الذي انبثق منه. ومن حيث أن تراث المالوف حاضرا في أرجاء العاصمة الليبية طرابلس، فإن أغلب هذه الدراسة قد تمَّ تنفيذها هناك، مع زيارات عرضية لبعض المدن المجاورة: مصراتة، وتاجوراء، عندما كان ذلك ضروريا. وهناك أنشطة دراسات ميدانية أخرى تضمنت حضور تدريبات فرقة ليبيا الرائدة، فرقة المالوف والموشحات والأغاني العربية، ورحلتين، برفقة ذات الفرقة، في عامي 2002 و 2003 إلى مدينة تستور التونسية، لتشارك الفرقة في مهرجان المالوف الذي يُعقد هناك سنويا. ومراعاة للحقيقة القائلة أن الدراسة الميدانية، بينما مُهمة حيويا، وهي في حد ذاتها نشاط جوهري، " ليس على الأرجح في إمكانها أن تُوفر عرضا خاصا متوازنا لثقافة ما، بدون أن تُلحَق أو يُواكبها قراءات متنوعة، ومتعددة، وتأملات عريضة " (مآنين Maanen، 1988: 139)، ومقاربات بحثية أخرى احتوت عمليا على شغل مكتبي بالغ الأهمية في مكتبة سُواسSOAS ، والمكتبة البريطانية. نفس العمل تمَّ القيام به في المركز القومي لبحوث ودراسات الموسيقا العربية، وبعض المكتبات العامة في مدينة طرابلس، وأيضا في جامعتي شيفِّيلد ومالطا.

لكي أزوِّد هذه الدراسة وملاحظاتي ومشاهداتي الخاصة وخبراتي ببيانات إثنولوجيه تكميلية وإضافية، استفدتُ أنا نفسي من المطبوعات الإثنولوجية حول ليبيا التي كانت متوفرة، بالرغم من أن أغلبها كان مبدئيا مهتم بالحياة القبلية والريفية (أنظر على سبيل المثال: ألبيرجوني Albergony، و فينجنيت – زنوس Vingnet - Zuns 1982، وبالمر – والفتحلي – Fathaly – Palmer 1980، وماسون Mason 1975). إن الكتابات الإثنوغرافية عن الحياة الليبية الحديثة المدنية أو الحضرية ضئيلة وشحيحة، وعندما تتوفر نجدها تتعامل مع موضوعات اقتصادية ليس لها علاقة بذلك [يقصد المالوف] (أنظر مثلا: كوللينز Collins 1974، بيتير Peter 1982، وفاندويل Vandewalle 1986). ولعل الكتاب الذي أعتبره مُحافظا على توازن جلي واضح بين الإثنوغرافيا المدنية والريفية، والذي تأكدت لي فائدته لهذه الدراسة، هو كتاب ليبيا Libya لـ باولا هاردي Paula Hardy 2002))، ويحمل كتاب هاردي بشكل متنامي جدلية سيطرة توليفة الحداثة والتقليدية في

المجتمع الليبي الحديث – وهو موضوع حيوي ومركزي لهذا العمل الحاضر. وهناك كتابات إثنولوجية أخرى مُتوفرة قدَّمها الرحالة والكتاب الإيطاليون، الذين زاروا ليبيا خلال الفترة التي كانت فيها تحت الاحتلال الإيطالي (أنظر قائمة المراجع المشروحة الشاملة للكُتَّاب الإيطاليين عن الإثنوغرافيا الوصفية والفلكلور الليبي لـ بانيتَّا Panetta 1963.

بعد هذا المُقتطف من مقدمة الكتاب نورد فيما يلي ملخصا للفصول الخمسة، والخاتمة، كما أوردها المؤلف في نهاية كل فصل:

● **ملخص الفصل الأول**

لا شك أن مظاهر الانتقال بين القيم والمُكوِّنات الاجتماعية التقليدية والحديثة، يمكن ملاحظتها في جميع مجالات المجتمع الليبي المُعاصر. فالشعور المُتنامي للذاتية أو الفردية، يقود المتزوجين الجدد لتأسيس مقار إقامتهم بعيدا عن أسر أولياء أمورهم الأصلية، بدلا من الإقامة معهم في مساكن العائلة، كما هو الحال في الماضي. وأكثر من ذلك، أن الانتشار القوي المُتنامي لوسائل الاتصال الغربية، سهلت استقبال الشبكة العنكبوتية، وبرامج المحطات التلفزيونية، من جميع أنحاء العالم، مما ساهم بشكل كبير في حدوث الكثير من التغيرات الاجتماعية المتزايدة، وفي استيعاب قيم غريبة وافدة على أنماط الثقافة الليبية التقليدية.

وفي ذات الوقت. أن الحضور المتزامن والتعايش بين: « الحديث المعاصر « و « القديم المهجور «، و « الابتداع والتجديد « و « التماثل والرتابة «، و « التغيير» و « التطابق «، نجدها حاضرة في حياة الليبيين، كما أنها حاضرة في أنماط مختلفة من الموسيقا الليبية، بما فيها تراث المالوف كما سنرى في الفصول القادمة. وبينما قام المسئولون الليبيون بإنجاز مشاريع جديدة في مجال التعليم الموسيقي، استمر التعليم الشفوي التقليدي للموسيقا في الزاوية [الصوفية]، وبطريقة ما، فالخطوات المُكملة التي وفَّرتها المؤسسات التعليمية الموسيقية سابقة الذكر. وكما سأناقش فيما بعد في هذا الكتاب، أن المالوف يعيش في مثل هذا التحول الحيوي الفعال، مما جعل استمرار بقائه يتحقق عن طريق الأداء العملي

المطبَّق ـ في الزاوية، وفي الأوضاع الاحترافية.

وبالعودة للحديث عن الموسيقا الريفية، يُلاحظ أن الموسيقا الريفية الليبية تُسمع في كل من محتواها « الأصلي «، أو كما تُؤدَّى محوَّلة عن طريق الفرق المحترفة في قاعات التسجيل الصوتي، بهرمنة بعض أجزائها [إضافة الهارموني لها أي مصاحبة بأصوات متوافقة وفق الأسلوب الغربي - المترجم]. وقد تُشاهد الأقراص المدمجة الصوتية المتضمنة لغناء الرَّاي [الجزائري]، والموسيقا الشائعة الغربية، معروضة للبيع في المحلات، جنبا إلى جنب مع مجموعات من أقراص مُدْمجه مُسجَّل عليها تلاوة وتجويد سور القرآن الكريم، بأصوات مقرئين [مشاهير] مثل الشيخ المصري عبد الباسط عبد الصمد، أو الشيخ مشاري رشيد العفاسي من الكويت. وهذا يُمثل نوع من التواجد المتزامن، يحدث من خلال محتوى اجتماعي يُعْلي بشكل متنامي قيماً مثل: « التقليدي المألوف « و « المُعتاد عليه «، و « العتيق» و» المعروف «، بينما في ذات الوقت يستوعب « الجديد « و « غير المألوف «، و « الحديث « و « المستورد «، كل ذلك بدرجة كبيرة من الحيطة والحذر، من خلال إطار عمل تجذَّر بعمق في خبرات اجتماعية – تاريخية للماضي، وقيم الإسلام بشكل عام. وبطريقة ما، يُماثل هذا تعليق برانديلي الذي يقول فيه: « يُعدُّ أغلب المجتمع الليبي الآن مُتفتِّحا للتغيُّرات، ولكن أيضا هناك حدود لا يُعدُّ تجاوزها مقبولا « . (1982 : 212) وبعض هذه الحدود، على سبيل المثال، نجدها حاضرة جوهريا في مجالات ثقافية مُرتبطة بالتطبيقات الإسلامية، وهي تتضمن احتفالات المناسبات الدينية، التي يلعب فيها المالوف دورا أساسيا بارزا، وبناء عليه، فإن مرونة التغيير في تلك المجالات، سوف تُؤثر في مدى تغيُّر المالوف في حد ذاته، كما هو مُطبَّق في ذلك الرصيد. وقد تظهر قيود وحدود إضافية في مساحات حيث الإرث، الذي له أهمية ومكانة سابقة ماضية، تُدرك وتُفهم على أنها قد تمَّ معاملتها بكثير من الحيطة والحذر والحساسية. وكما سأقوم بمناقشته في الفصل الثالث، فإن هذا العامل كان مركزيا لقبول ورفض المشروع الوطني الذي قد يرى المالوف كما تمَّ استيعابه وتصوره في الزاوية [الصوفية]، قد تحوَّل إلى خبرة موسيقية كانت تُرى في تلك الأيام، أنها لا تُناسب وتلائم ثراء وغنى تراثا فنيا راسخ الجذور، تأصَّل في قرون من التقليد.

● **ملخص الفصل الثاني**

كشف هذا الفصل الكيفية التي.فُهمتُ بها تقاليد المالوف الليبي، بشكل رئيسي في سياق نظرية وتطبيق الموسيقا العربية، وروابطها المتعددة مع نوبة شمال أفريقيا، وأيضا معرفة الخاصية المُتفرِّدة في التقاليد الليبية، كتقييم مستمر من خلال إطار عمل تمّ شرحه فيما سبق. إن الطريقة التي قُدِّم بها المالوف لي، كانت مدعومة بشكل كبير بعبق من الأصالة والصدق؛ وبالرغم من أن الحكايا والروايات التي صممها أعلاه، شيوخ يُعتقد أنهم قد تلاعبوا وعبثوا بنصوص وألحان المالوف، قد أتلفت الروابط التي تبدو سلسة ناعمة بأصالة الأندلس. « المالوف « تراث قديم «، كانت القاعدة العامة – وجملة، في جميع الحالات، تطوَّرت، في مناقشات شاملة نُشرت عبر علامات غير واضحة تُفرِّق بين الحاضر والماضي، وما هو عادة ليبيّاً، وبشكل أوسع مغربيًا، وما هو وفيًا للتقاليد، والمُتحوِّر المُتبدِّل، وبناء عليه، مُخالف ومشكوك فيه. وحتى إذا تناول الفصل السابق بشكل مبدئي المالوف في سياق الزَّاوية، فإن فهمه المناسب لن يتمُّ ويُصبح ممكنا بدون مناقشة ماضيه البعيد، وماضيه الأحدث، واندماج كلا منهما في تقاليد الحاضر، كما يُطبَّق في هذه الأيام في سياق الزوايا.

إن تقاليد المالوف كما رُسمت في هذا الفصل، ستخدم كإطار مرجعي لأسئلة سيتمُّ طرحها في الفصول اللاحقة، نذكر منها على سبيل المثال: لأي درجة ترتبط تطبيقات المالوف المُعاصرة بالتطبيقات ذات العلاقة بالزوايا؟ كيف حقق الهواة والمُؤدُّون توسّط مشاركتهم وبراعتهم الفنية بين تطبيقات وتنغيمات « القديم « و « المعاصر «؟ هل تُعدُّ التطبيقات التقليدية نقطة مرجعية للتطبيقات الجديدة؟ إن الإجابة عن هذه الأسئلة تتطلب تحقيق أو استفسار - عميقين في المعاني التي ظهرت في مالوف الإذاعة، إجابات ستُشير جزئيا لمحتوى هذا الفصل كلما تقدمنا في هذه الدراسة الحالية.

● **ملخص الفصل الثالث**

ركّز هذا الفصل الثالث من الكتاب على مظاهر التغيير والاستمرارية في المالوف الليبي، حالاته الاجتماعية، والسياسية، والثقافية، التي دعمت الوجود المشترك لكلا الأسلوبين،

من خلال إطار عمل مستقل. فالتغيير السياسي كان لدرجة ما مُتوقعا أو مُنتظرا [ظهوره] في تغيُّرات موسيقية من خلال تعبير قوي من العرينة [العروبة]، التي تدعم الحفاظ على التراث وتحميه. يُضاف إلى ذلك: التجديدات التي أدخلها الشيخ حسن عريبي ومشاريعه المدعومة طويلة – المدى، والمنح، والمساعدات، والرعاية، التي مُنحت له خلال سنوات طويلة، التي قد تكون أسَّست لخطوات طويلة وجريئة بدئها في منتصف الستينيات.

وعندما يُشار للموسيقا الأندلسية في المغرب والجزائر، على سبيل المثال، لاحظ لانغلويس (Langlois 2009: 216 – 217) أن ذلك هو: " أسلوب أدبي يتطلب رعاية: إما من النخبة، أو من البُنية الحكومية "، وبناء عليه، فإن تضمين وإشـراك مثل هذا الأسلوب " مع أنظمة قوة " لا مفر منه، أو متعذر اجتنابه. وقد عزى هذه الحالة إلى مبيعات التسجيلات التي كانت غير مُرضية، أو غير مناسبة لدعم صناعة واسعة، كما هو الحال مع أساليب أكثر عمومية وشعبية. وتتناسب ملاحظات لانقلويس مع الحالة الليبية بشكل تام، ومع فرق مثل فرقة عريبي، تُوفر مواد موسيقية للراديو والتلفزيون الوطني الليبي، تُحاول أن تجعل برامجها تُوائم توقعات المنظمات الراعية الخاصة والحكومية. بالإضافة لذلك، كما لاحظنا سابقا، أن التداخل بين السياسة، والرعاية، والاحترافية الموسيقية، وانجاز السياسات الثورية بعد عام 1969، قد ساهمت جميعها في المُبادرات الجارية لتأسيس الاستمرارية، في حين أنه في ذات الوقت تعمل على نشر هذا الأسلوب، وكدليل واضح مهرجان طرابلس السنوي للمالوف.

طبقا لمواصفات " الموسيقا في حد ذاتها "، فإن النوبة المُبتكرة التي أقترحها عريبي، حافظت على مظاهر جمالية مُقتبسة من مالوف الزاوية، حتى إن كان ذلك ليس دائما مُعترفا به من قبل مُحبي المالوف، الذين بالنسبة لهم " الأصيل " مُحترم ومُقدَّر، وعليه، لا يُضاهى، خاصة وأنه يعتمد بقوة على قيم ثقافية هي في جوهرها قيم إسلامية. وفي هذه المرحلة، فإن السؤال الذي قد يتبادر للذهن يتلخص فيما يلي: هل كان مالوف الإذاعة سيستمر في التغيير مُستقبلا، مُعطيا فضاءً أوسع لأفكار مُبتكرة في مجال إعادة تصنيف

أسلوبه وتطبيقه العملي. وهذا بكل تأكيد يعتمد على المحتوى الاجتماعي – الثقافي الذي سيُشكل ليبيا المستقبل، وللدرجة التي ستستجيب بها لميول المعاصرة والحداثة، أو تُقاومها وترفضها، وهي التي، بناء عليه، يمكن أن تخلق التغيرات الأشمل والأعم.

● **ملخص الفصل الرابع**

استدعى هذا الفصل الحالي الانتباه لتقنيات تأليف التقاطع - والتشابك اللحني، كما تمَّ توظيفها في ألحان المالوف الليبي، وكيفية توافق هذه التقنيات مع مظاهر الأداء. إن منهج التقاطع كاد أن يكون الطريقة الأنسب لخلق وإيجاد محتوى « لحني جديد « ضمن التراث، بينما، في ذات الوقت، يُوفر الاستقرار والثبات في حدود الأسلوب الموسيقي. إن منهج التقاطع قد يخدم أحيانا لإيجاد قوالب وصيغ خالية من أي تصنيف، مما يجعل إمكانية تواجدها في أي مقام وإيقاع. مثل هذه الإعادات والتقاطعات، تندمج مع تقنيات أخرى مثل: تحويرات إيقاعية، وإدخال الحان أو حذفها، وتصغير وتكبير، وتقليد حرفي، وتقديم خلاصة لحنية. وأكثر من ذلك، توظيف تقنية التقاطعات، تشهد على المعرفة الصحيحة، و « القواعد التوليدية « للموروث، التي يمتلكها مؤدُّو هذه الألحان.

ومثل هذه « القواعد التوليدية «، تمزج معا الحركة اللحنية الرسمية للمقام، مع تقاليد صناعة – الموسيقا، التي بعيدا عن تقييم المألوف المعروف، وأيضا الاعتراف بثبات إطار البناء والنظام، كلاهما، إذا ظهرت مواد لحنية جديدة قبل أو أثناء سير الأداء. يُضاف إلى ذلك، أن تفسير ألحان المالوف مُتصلة بمظاهر أخرى مثل شيرنومي [استعمال حركات اليدين والجسد أثناء أداء النوبة – المترجم]، والزمن الذي سبق مناقشته أعلاه، قد ظهر كتحديد كامن في نُظم وقواعد التنوع وبشكل أوسع، في خلق تقاطعات لحنية. [يقصد المؤلف بالتقاطع - والتشابك اللحني كما شرحها لي في رسالة منه: استعمال خلايا وأفكار لحنية قديمة في تأليف وتوليد ألحان جديدة – المترجم]

إن مهارة تأليف الموسيقا المذكورة هنا، هي من مُدونات السِّباعي، بالإضافة إلى ما فُحص وتمَّ تدقيقه من الأداءات والعروض العملية، جميعها تُلقي الضوء على نوع

من التنسيق المُختار مغمورا في قيود معرفية متنوعة،هي بالتالي تدل على قواعد كامنة بالنسبة للتراث. إنه نوع من القواعد التي تُؤكد ما هو لحني، وإيقاعي، جوهريا في المقطع الغنائي، بتوظيف مُحكم وذو علاقة بأقل الزخارف اللحنية التي من المفروض أن لا تسلب فهم وإدراك النص، ولكن أيضا كتم ومنع تطبيق التقنيات مثل تلك التقاطعات – اللحنية وغيرها ذات علاقة بها. وفي ما لاحظه رمضان (1976 : 169) يرتبط بيسر ولطف مع منظور بنائي جوهري، مُشيرا إلى مظاهر مُشابهة وُجدت في المعمار الليبي الإسلامي:

بما أن أغلب الآثار الإسلامية تُظهر انفجارا حقيقيا من تفاصيل زخرفية، فن المعمار الإسلامي الليبي يُظهر نقصانا في الزخارف الخارجية الواضحة، مما يُؤكد القالب ويُوفر متانة وصلابة للكتلة البنائية، التي هي دعامة واضحة جلية مُجردة للعمل ذاته.

والاتجاه إلى الخارج من البناء الموسيقي للمالوف، إلى مقارنة ممكنة مع فن العمارة الإسلامية الليبية (التي هي مختلفة عن العمارة الفاشية)، كشرح عام لليبيِّة كما أوضحها محمد شاكر بيّ في موضوعه المنشور في 24 The European Courier فبراير 2011) في مقالة عنوانها: This was never Gaddafi`s Libya هذه لم تكن أبدا ليبيا القذافي، يستطيع المرء أن يفهم الشخصية العامة لأمة مُتواضعة في طبيعتها، وغير مرتاحة مع الاتجاه السياسي الذي فُرض عليها في الفترة ما بعد عام 1969، مرحلة القذافي:

لم يكن القذافي جيد جدا أبدا، ولم يكن حتى كتقدير تقريبي لسمة وشخصية الليبيين. وهم ليسوا مُتبجِّحين مُتفاخرين، أو حتى مُتعودين على الخضوع والانصياع، ولهم شخصية مُثابرة مجتهدة لأمة تعوَّدت على العمل والحياة قريبا من الطبيعة. ربما بعض منهم، أو الكثيرين يمكن أنهم تغيُّروا طبقا للثراء النفطي السهل، و " والثروة " المنبسطة على مدى نصف القرن الماضي تقريبا، ورغما عن ذلك، سواء ما حفظه وادخره مواطنو ليبيا ضمنيا من الفترة السابقة للقذافي، هم الآن متدفقون بالطاقة والعزيمة فوق شوارع مدنها وبلداتها الشابة نسبيا.

وفي هذه المرحلة، يتعجب الإنسان هل الثورة ضد حكم القذافي، بدأت يوم 15 فبراير

2011، والحرب الأهلية بين أنصار القذافي ومعارضوه، التي قادت وأدت أخيرا إلى إسقاط النظام، قد ارتبطت، ليس فقط بالرغبة في الديمقراطية، ولكن أيضا [تطلعا] لحالة من حياة مناسبة للهوية الاجتماعية، والثقافية لليبيين – هوية تدل على ما هو ذات قيمة في البناء الموسيقي للتراث القديم، الذي هو، بناء مُلتحم، بينما يفتقد التركيز على إسراف لحني، سمح بتشريع أفكار موسيقية جديدة، وغير عادية أسلوبيا تتناسب من طرق تطابق الموسيقا بالنص.

● ملخص الفصل الخامس

إن فتنة وجذب مالوف الزاوية بالنسبة لعدد من مُخبِّريّ [من الليبيين]، تكمن في الحقيقة القائلة أن: سياق مناخ الزاوية يُوفر للصوفي مُركَّب وخليط من حالات مناسبة للسماع، فالعظمة والروعة التي هي روح أخوية تتسم بالزمالة مدعومة بقداسة، ليست مجرد فقط قداسة المكان، بل [قداسة] كل صوفي مُشارك ومُساهم. إن صلة السَّماع بأداء مالوف الزاوية يُنمِّي كامل النشاط الموسيقي لأكثر من محض الاستماع، أو المُشاركة الموسيقية. إن فترات أداء وعرض المالوف في الزاوية، تُهذِّب وتُحسِّن محبة وتقدير التراث من خلال محتوى زاد ثراءً، بمفهوم سماع – بيئي يذهب وراء جميع القيود الاحترافية والمطالب. والنمو الفني في التراث، كما تطور في الزاوية، يُعدُّ بقوة محوريا في حب الصوفي لهذا الفن،وهو نوع من الاحترام والتبجيل، الذي يُشكل العملية الكاملة للامتصاص، والاستيعاب، بمعنى كلا من الرضى والقناعة، والموقف ووجهة النظر نحوه. وفي المقابل، سياقات مثل المهرجانات، أو قاعات التسجيل، التي يُؤدَّى فيها مالوف الإذاعة بكل نمطية، خالٍ من عمومية اجتماعية – دينية مُجرَّبة في الزاوية، وبناء عليه، فهذا يُقيِّد نسق نفس – روحي مهم جدا للسماع، و [مع] جميع الروابط المُمكنة، التي يُفترض وجودها في مالوف الإذاعة. وفرق مثل فرقة عريبي تسعى بقوة من أجل مستويات عالية من الحرفية، فُرضت وأُمليت في أغلب الحالات بلزوميات تستتبع متطلبات مالية، واهتمامات السوق ومصلحته. إن تأسيس شروط مُسبقة مثل « الوقت الصحيح « للسماع، قد أصبح قليل الأهمية بشكل

مطلق في نمط قوي من توجّه – المستهلك للمنتج الموسيقي، الذي فيه الشروط المُسبقة في يد القُوى المتحكمة في السوق، أكثر من تنظيمها من قبل صانعي الموسيقا أنفسهم، والروح الشعبية العامة التي تُوحدهم.

من المُفيد أن نشير هنا إلى أن الموسيقا والشعور مترابطان، بمعنى السعادة والمتعة التي جرَّبها وخبرها المستمعون، بفك شفرة عالم الشعور والإحساس المُؤثر، الذي يقع ما وراء الموسيقا، وفي الاعتراف بالحقيقة القائلة بأن نفس الإحساس والشعور ليس طارئا بالنسبة لهم، ولكن وجوده في الموسيقا بقدر حضوره في شعورهم ووجدانهم. بالنسبة لمُتتبعي مالوف الزاوية، مثل شعور عاطفي جيِّد – التنظيم، كما هو مُلتهب مُتوهج في الزاوية قد تغذى بالسَّماع، وهو بدقة: ذلك الذي يُسهِّل خطوة فك الشفرة، التي تقود إلى كثير من الانفعالية العاطفية، ونقل ذلك وتحويله إلى تمايل واهتزاز جماعي مُنتظر، وضربات إيقاعية – متقاطعة على الطبول، وحركات يدوية. وبالنظر لهذه الأفكار مرة أخرى، من منظور أداء المالوف الحديث، يُلاحظ المرء أنه بالنسبة للمشاركين في مالوف الزاوية ومتتبعيه، مثل فك الشفرة هذه تصبح نوعا ما نشاط « مُجهد وعنيف »، وبطريقة ما « مُخالف ومُعارض » مع عملية فك شفرة مُجرَّبة بشكل كبير في الزاوية. فك الشفرة الموسيقية والطريقة التي تُنشر وتُكشف بها خلال أداء ذي أهمية حيوية، بمعنى إمعان النظر بما يمكِّن تسليط الضوء على عناصر تربط المشارك بالأداء. ولمدى مُؤكد، فك شفرة الموسيقا في حد ذاته، هناك نمط أخر من المشاركة، خاصة إذا المرء طبَّق دوافع فينِّيجان (Finnegan (2003: 189 أن: " الناس المتشاركين في الموسيقا بطرق متنوعة متعددة في أدوار مختلفة هم يدركون أو ينالون، المناسبة أو الحدث، أو سجلات بياناتهم الخاصة بهم ". أنه خلال أو ضمن هذا النسيج المُركَّب من فك الشفرة، والبواعث والمحركات العاطفية الوجدانية، والاستجابات لها، وأبعد عواطف موسيقية مطروقة تكون قد نشأت وتولدت. وبالنظر والتمعن في إعادة صنع النوبة كعمل إبداعي، هو في حد ذاته يُظهر ويُبرز نسقا ثقافيا، يجب أن يقودنا لتقييم نمط موسيقي يُعيد تدوير تكوينه وبناءه، بينما يبحث عنها بدقة، من أجل ربطها بموسيقا الطرب، ويُلمح لها بكفاءة. وكل هذا يحدث من ضمن

إطار عمل من ثقافة عامية دارجة لما بعد الحداثة "، يسّهل التعرف عليها " عن طريق وعي مُدرك — ذاتيا لحالتها كإنتاج ثقافي " ستريناتي Strinati 2004: 225) اتصَّف بتوليفة دقيقة من إعادة تدوير، وابتكار إبداعي تجديدي.

الخاتمة

كما تبيَّن من بداية هذا العمل إلى نهايته، أن المالوف الليبي احتفظ بهيئته الواضحة الجلية المُثيرة للتفكير، مع جميع أنواع المجادلة المُشكِّلة والمؤثرة في ما يحدث في جميع مظاهره. ما يعنيه المالوف في المجتمع الليبي الحديث، يتحدد بشكل كبير عن طريق ما يقوله الليبيون أنفسهم، وما يتحدثون به عنه، ومع كل هذا تقولب [المالوف] جوهريا عن طريق عوامل قد تبدو من الخارج، أنها غير ذات علاقة بهذا التراث، مع أنها وفقا للمعنى الحقيقي هي ليست كذلك.

قضايا هي بطريقة أو بأخرى، ذات علاقة بالمالوف، مثل: اعتراف وتقدير الموسيقيين المحترفين، الرعاية والعناية، التجديد والابتكار، الجدل والنقاش بين الديني والدنيوي، الحداثة والمُعاصرة، الأصالة، التقليدية، والمذهبية، جميعها [هذه القضايا] ارتبطت بالظروف، والحالات الشخصية، والاجتماعية، وبناءً على الحساسية الأعمق للناس، والطريقة التي يستجيبون بها للعالم من حولهم. إن النظام السياسي الجديد في ليبيا الذي سيصبح نافذا من خلال انتخابات ديمقراطية، قطعيا سيزيد بإفراط مُعدَّل التغير الاجتماعي، والاقتصادي، الذي سيُواجه الليبيين في الأعوام القادمة؛ وهذا سيترك أثرا على مسيرة المالوف في ليبيا . إلى حد ما، زيادة في معدل التغير الاجتماعي — الاقتصادي، اكتسب بعض القوة والدفع عام 2003، عندما رفعت الأمم المتحدة أحد عشرة عاما من العقوبات ضد البلاد [الليبية]، والانفتاح الكامل والنهائي على الغرب. علاقة محمد بالمالوف يمكن توظيفها كمثال للحيوية المُتغيرة الخاصة بالتفاعلات الشخصية مع هذا التراث الموسيقي، ناتجة عن طلبات أكثر من سيناريو اقتصادي، واجتماعي، جُرِّب في ذلك الوقت.

بالعودة لعام 2004، خلال إحدى زيارتي، قابلتُ محمد، رجل يعول [أسرة] في الأربعينيات، مدير لوكالة سفر وسياحة، كان مُجازفا في البحث عن صناعة السياحة المرجوة. يتطلب عمل محمد منه ساعات عمل طويلة، التي بصعوبة توفر له وقتا لإحياء مساهمته في [حضور] جلسات مالوف الزاوية، كما تعوَّد أن يقوم بذلك في شبابه؛ ذلك الوقت [الماضي] أصبح بالنسبة له، في الغالب، [يُمثل] شوق وحنين. الضغوط المالية أجهدت كاهله باعتباره العائل الوحيد في أسرته، والتحديات التي عليه مواجهتها لكي ينجح في عمله، قد أبعدته عن فن تعوَّد على الهيام به وحبه، ليس فقط لجمال نصوصه وألحانه، ولكن أيضا من أجل الفرصة التي يُوفرها له، ليمرُّ بخبرة شعور وإحساس الأخوة الإسلامية، باعتباره أحد أفراد الزاوية:

ذلك يمكن أن يُحسُّ من خلال حضور جلسات مالوف الزاوية، والتفاعل مع شيوخ، الذين عشقهم وهيامي بهم تمثل في مشاركتهم أشعار المالوف، الذين يُفترض أنهم قد تعلموا ما لم يعرفه أحد. بأسف شديد أصبح المالوف بالنسبة لي هواية وغيَّه، التي من أجلها أستغني عن قليل من الوقت. يجب على المرء أن يُخصص زمنا له لكي يحصل على الإلمام الكامل به، لأنه فنا سرمديا لا منتهي – شيء ما الذي لا أستطيع أدائه بانتظام أكثر من ذلك. أنت تعلم إذا لم أدفع فواتير هاتفي، سوف يقطعون خط هاتفي بعد ثلاثة أيام من استحقاقها، مع فرض مصاريف إضافية لإعادة ربطه. والشيء نفسه يحدث مع بقية الفواتير الأخرى، التي عليَّ دفعها. الحياة تتغير هنا سواء أحببت ذلك أم لا، المال أصبح أولوية مُطلقة. أوقات المناسبات القليلة التي أذهبُ فيها إلى الزاوية، أحسُّ بجميع هذه الضغوط والمشغولية الدنيوية من خلفي، شكرا للأخوَّة التي خبرتها هناك، والتي تقطع [علاقتي]، حتى إذا كانت للحظات، مع الدنيا الخارجية.

من رؤية الحقيقة القائلة أن القذافي كان دائما ينظر للطرق الصوفية كمأوى للإسلاميين المتشددين، بعض المعلومات الإضافية من محمد في هذا الصدد، ربما قد تُفسِّر التوتر الذي نشأ بين إخوان الزاوية، وبين نظام القذافي، وأخيرا، بين الدنيا في « داخل « الزاوية

وفي « خارجها ». وقد استغرق محمد برهة ليعبِّر عن ما قد كان على رأس لسانه ليشاركه معي، وإن كان في حصافة وحرص ثابتين:

نحن في الزاوية نمرُّ بخبرة إحساس مُتميِّز فريد من نوعه، ليس من السهولة أن نحس به هنا [[يقصد ليبيا]] كأشياء تقف في اللحظة، حتى إذا كان هذا بلدا مسلما، والمالوف كما يُطبَّق في أسلوب الزاوية خلال المولد، وغيره من المناسبات العامة، يُوفر لنا ويُمدنا بالفرصة لنشارك الآخرين قيم الأخوَّة الأساسية والضرورية جدا في حياة المسلم.

تعليقات محمد يمكن أن تُفهم في ضوء الحقيقة القائلة، أنه منذ ثورة عام 1969، مرَّت ليبيا بخبرة تنامي إحساس الشخصية الذاتية، بوضوح أكثر بين الشباب المتعلم. العديد من هؤلاء الشباب المتعلمين، والمستقلين، بازدياد في هذه الأيام، يفضلون تأسيس وبناء أسرهم الخاصة عند الزواج، بدلا من المعيشة مع والديهم، وهي أسر مستقلة حلت محل النموذج الأكثر تقليدية. من ثمَّ، مثل هذا الاستقلال، حمل أعباء مالية ومسئوليات أكثر، ومع وقت مُقيَّد تماما ومتوفر لأنشطة غير مُربحة، كما أشير إليها أعلاه من قبل محمد. في هذا المعنى، فحص واستقصاء في عمق تراث موسيقي: مثل المالوف الليبي، ينشر معلومة بأكثر قدر عن الناس، الذين بطريقة ما مرتبطون به [المالوف]، كما هو عن التراث ذاته، وبخصوص كل هذا الذي جعلهم، ليس فقط مواطنون في بلد، أو إقليم ولكن أيضا مواطنو عالم، الذي حدوده أصبحت تتزايد بقوة سياسيا، وجغرافيا، أكثر من كونها ثقافيا واجتماعيا.

التغيُّر وطنيا بثبات، وأوامر اقتصادية إقليمية ودولية، وتأثيرها على الأفراد والعائلات، بكل تأكيد تُحدد ماذا يحدث على الرابطة الميدانية بين تراث موسيقي وبين صانعيه، منتجيه ومستهلكيه. إنها منطقة التي فيها أمثلة ونماذج نظرية ذات علاقة بمسائل مثل « حداثة »، « أصالة » و « هجين »، المستمرة التَّعارض مع مفاهيم العولمة، والنظام العالمي الجديد، المنبثق منها – جميعها ارتبط بتدبير مالي عالمي. المالوف الليبي كلاهما، في الزاوية وفي خارجها، سوف يستمر منتشرا من خلال نظَّارة الأشكال والألوان الجميلة، وإعادة – تقييمه، مع إعادة تشكيل كل هذا عن طريق تدابير سياسية جديدة محليا، ومستويات إقليمية وعالمية.

وقد يستغرب المرء، كيف أن هذا التراث محل الاهتمام سيتجاوب لأيديولوجية سياسية متباينة، ونظام اجتماعي – سياسي مختلف، الذي سينتج ويظهر عنه. وكل هذا يمكن أن يتطور في مستقبل سيرى ليبيا أكثر انفتاحا على العالم، وهو الذي فيه الموسيقيون، على سبيل المثال، بينما مستمرون في العمل في سياق « تنافس وجداني تقليدي » بوهلمان (Bohlman 2002: 63) مثل الجزء المقابل لهم في شمال أفريقيا وشرق المتوسط، ينالون المهارات التي يحتاجونها، ليواجهوا تحديات نظام عالمي جديد، بدعم نظام سياسي فعَّال. وهذا قد يكون نظام، الذي فيه الرعاية لن تكون مُعتمدة أطول من ذلك، على صور مُؤطَّرة [داخل إطار أو برواز] للثوار على الركح، خلال عروض وحفلات مالوف عامة مدعومة – حكوميا، أو ضغوط خفيَّة للعرض في حفلات حكومية، حتى وإن كان مثل [هذا] التورط يبدو بالأحرى غير لائق.

النظام السياسي المُتصدر هنا، سيجعل تطبيقات تقليدية أكثر سهولة، وفي متناول العامة، وعالمية الانتشار، أساسا من خلال استعمال أكثر تأثيرا له، وتغطية إعلامية، وصناعة سياحة أقوى، إلى جانب، مجازفات جديدة في صناعة التسجيلات، وكل المشاريع التجارية الناتجة عن هذا. لهذا، المرء يمكن أيضا، أن يُضيف أولويات إبداعية ابتكاريه، تُؤكد وتُركز على هجين موسيقي خاص بالمالوف، بأساليب موسيقية حديثة، وعامية شائعة، كل هذا يصبح " الأصالة الجديدة " – في حد ذاتها انحراف عن الجدل التقليدي، الذي لا زال مستمرا في ليبيا، حول ما الذي يكوِّن " الأصالة ". في تأسيس هذا الصراع، داخل – وداخل عمليات ثقافية لتفسير وترجمة موسيقية قد تصبح النموذج والمعيار، أكثر من الاستثناء.

وفي مثل هذه الخلفية الجديدة الاجتماعية – الثقافية، قصصا عن شيوخ ينشرون المالوف في الزاوية، ويحرسون التراث من الانحراف بإفراط عن التقاليد " الأصيلة "، أو جدل ونقاش يخص تنوع الانفعالية العاطفية للمستمع تجاه مالوف الزاوية، ومالوف الإذاعة، سوف يُكسى بإضافة ظلال تفسيرية، كما اقترحتها تطبيقات عرض جديدة مُمكنة، والحنين والاشتياق الناتجين، وإمعان نظر إضافي، الذي يجب أن ينبض ويُحرك. كل هذا سيتشكَّل بطريقة جديدة للتفكير، طريقة جديدة عن كيف سيستقبل الليبيون العالم

من حولهم، رؤية مكانهم من ضمنه، وردة فعلهم له. وفي ظل مثل هذا النظام السياسي الجديد، الحفظ كمفهوم يمكن أن يُدرِك مسحة مُضافة من الفهم، ضمن إستراتيجية ثقافية، وطنية، وسياسية، التي ستسمح للعالم بالاقتراب والوصول، ليس فقط للمألوف، ولكن باتساع أكبر إلى ثراء ليبيا في تراثها الثقافي.

في طريقي للعودة إلى مطار طرابلس خلال رحلتي الثانية إلى ليبيا. الصادق سائق [سيارة الأجرة]، التفت لي ووجه سؤالا " هل سنراك ثانية في ليبيا في عمل أكثر عن المألوف؟ " في عينيه كنتُ أستطيع قراءة إحساس وشعور بالكبرياء، وتوقع إجابة مُوجبة، التي في الحقيقة، أنا أعطيت كلاهما: لفظيا شفويا، وبالرحلات التي تلت في الشهور والسنين التي جاءت بعدها. ليبيا التي سأختبرها وأتعرَّف عليها في رحلتي القادمة، سوف تكون مختلفة عن ليبيا التي تركتها خلفي لعدة اعتبارات. الخطوط الفاصلة في الخطاب بين " الموسيقي " و " الاجتماعي "، على سبيل المثال، يجب أن تُدمج بشكل أكبر، مع ملاحظة أنه لا وجود لقيود مهما كانت. كل ذلك يجب أن يفتح المجال لرؤية جديدة حول تراث موسيقي، لا يزال فيه الكثير أن يُقال، ليس ضروريا حول ذات نفسه، ولكن حول ماذا يحدث في الردهات والدهاليز المخفية في الشعور الإنساني.

■ ملاحظات تحليلية نقدية

في ختام هذا العرض الموجز، نقدم فيما يلي بعض الملاحظات التحليلية النقدية عن ما ورد في هذا الكتاب:

1. أورد المؤلف في الفصل الأول معلومات جغرافية، تاريخية، سياسية، اقتصادية، اجتماعية، وفنية، عن ليبيا بمختلف مناطقها وسكانها، جاءت على مستوى عالٍ من الدقة والإتقان، في عرض شيِّق جذاب.

2. درس المشهد الصوتي في مدينة طرابلس بما فيه من فنون موسيقية وغنائية متعددة: تقليدية، شعبية، ومعاصرة، جعلها خلفية فنية وثقافية مناسبة لدراسة النوبة في سياقها التقليدي والمُعاصر. كما أضاف إليها دراسة النوبة في بقية

الأقطار المغاربية: تونس، والجزائر، والمغرب، وعلاقتها بالنوبة الليبية.

3. اعتمد في دراسته على عدد كبير من المراجع العربية والإنجليزية والإيطالية بلغ عددها مائة وثلاثون مرجعا، تنوَّعت بين عديد المجالات العلمية ذات العلاقة بدراسته وبحثه، استطاع الإطلاع عليها في مكتبات: بريطانيا، ومالطا، وليبيا.

4. لاستيفاء النقص في المعلومات الخاصة بنوبة المالوف الليبية، قام بإجراء العديد من المقابلات الشخصية، أثناء دراسته الميدانية، مع شيوخ المالوف في مدينة طرابلس، ومع العازفين والمنشدين العاملين في فرق المالوف التقليدية في زوايا العيسوية، وفي فرق المالوف المعاصرة .

5. استفاد كثيرا من دراسته الميدانية بمدينة طرابلس التي زارها ثلاث مرات، حضر خلالها مهرجان المالوف والموشحات، كما استفاد أيضا من السفر إلى مدينة تستور التونسية لحضور المهرجان الدولي للمالوف هناك، مرافقا لفرقة المالوف والموشحات والمغاني العربية بقيادة المرحوم الشيخ حسن عريبي، الفرقة التي وثّق علاقته بأفرادها جميعا.

6. ركز في دراسته على نوبة المالوف في سياقها التقليدي الأصيل في زوايا الطريقة العيسوية، وفي نمطها المتطور الحديث المُعاصر، الذي قام بإيجاده المرحوم الشيخ حسن عريبي عام 1964، عندما استلم رئاسة مكتب الموسيقا والغناء في الإذاعة الليبية بمدينة طرابلس في العام المذكور. وقد قام بتوجيه ملاحظات نقدية لاذعة لمحاولة عريبي تحديث النوبة ونقلها من سياقها التقليدي المعهود إلى أثير الإذاعة، وقاعات التسجيل، وساحات العروض الفنية والمهرجانات، وردهات الفنادق والقصور، وذلك طبقا لما وصله من آراء مشايخ النوبة التقليديين المحافظين على تراثها الأصيل، وبناء على ما توصل إليه من دراسته وتحليله.

7. أورد الكثير من المعلومات التاريخية التوثيقية عن مشايخ نوبة المالوف الليبية في مدينة طرابلس، ودورهم في حفظ ونشر نصوص، وألحان، وأوزان هذه النوبة. واتسمت كتاباته بالدقة والحرص والأمانة على نقل جميع المعلومات التي تحصل عليها.

8. كان مُوفقا ودقيقا في تحليل كثير من مقاطع النوبة الليبية، في طبوعها وأوزانها المختلفة، طبقا لمنهجية علم الموسيقا العرقية، تلك المقاطع التي قام بجمع، وتسجيل، وتدوين الكثير منها خلال دراسته الميدانية، بالرغم من صعوبة هذه المهمة بالنسبة لباحث موسيقي غربي، لا ينتمي لهذا التراث الموسيقي الغنائي العربي الأصيل، ولم يتعوَّد سمعه على درجات نغمات طبوعه ومقاماته ذات الدرجات التي تُعدُّ طبقا لدرجات السلم الغربي الثابت المُعدَّل نشازا صريحا، وانحرافا واضحا.

9. أجاد كثيرا في تناول موضوع المالوف الليبي من منظور جماليات الموسيقا العربية التقليدية، مُعتمدا في ذلك على أهم المصادر العلمية الغربية من مؤلفات: دانييلسون Danielson، فيشر Fisher ، شانون Shannon، شيلواه Shilwah، تاجّ Tagg، راسي Racy، راوجيت Rouget، ماليير Meyer، ويد Wade، ماركوس Maecos، وغيرهم ...

10. كان مُوفَّقا في تناول موضوعي: السَّماع، والطرب في المالوف الليبي، وقد اعتمد في الأول على مقتطفات من كتابات الإمام أبي حامد الغزالي، وأحمد بن محمد الطوسي، نقلا عن مصادر غربية، وفي الثاني اعتمد كثيرا على كتابات: جهاد راسي، وكتابات: ماليير، ويد، تاجّ، وراوجيت.

11. اتَّسمت دراسته بالحيادية، والتجرد العلمي، ولم تظهر عليه أعراض التعصب ضد الإسلام والعروبة، التي ابتلى بها عدد ممن درسوا التراث العربي الإسلامي من المستشرقين الأوربيين المُعادين لهذا التراث وللحضارة التي أنتجته.

12. بالغ في الحديث عن المرحوم الشيخ حسن عريبي، وعن المركز القومي لدراسات وبحوث الموسيقا العربية، الذي كان يُديره بمدينة طرابلس، وعن فرقة المالوف والموشحات والأغاني العربية التابعة له، وعن تحديث وتطوير الشيخ حسن لنوبة المالوف الليبية في منتصف العقد السادس من القرن الماضي، حيث أفرد مساحات واسعة من متن الكتاب لهذا الحديث بتفاصيل دقيقة، وشروح مستفيضة، قد تبدو مملة أحيانا.

13. أخطأ المؤلف في كتابة كلمة المالوف حيث كتبها: Ma ›luf مألوف، ولم يقم بحذف

الهمزة المتوسطة في الكلمة a ‹ 1 كما تعودنا على نطقها في ليبيا، وتونس، وشرق الجزائر.

14 . أخطأ أيضا في كتابة بعض الأسماء والأماكن، ولم يتوخى الدقة في نقلها من العربية إلى الإنجليزية لأنه اعتمد على سمعه لها من أفواه مُحدِّثيه من الليبيين الذين تحدث معهم، وأجرى مقابلاته الشخصية، وفيما يلي بعض هذه الكلمات وتصويبها: Hafa: سيد، Banram: بانون، Jamal: جميل، Abu Sama: أسامه، Qatar : قاعة ... وهذا لا يمنعنا من الاعتراف بأنه أجاد كثيرا ووُفِّق في كتابة العديد من الأسماء والأماكن الأخرى التي أوردها.

15 . أخطأ في ذكر السنوات الصحيحة لبعض الأحداث التي أشار إليها في كتابه، نذكر منها على سبيل المثال:

- ذكر أن الحكم العثماني التركي لليبيا انتهى عام 1912، في حين أن تاريخ الغزو الإيطالي لليبيا كان في أكتوبر 1911.
- ذكر أن حرق آلات الموسيقا الغربية في الساحة الخضراء بمدينة طرابلس، تمَّ في أواخر السبعينيات، والصحيح أن هذه الحادثة كانت في صيف عام 1986، بعد الغارة الأطلسية على طرابلس وبنغازي.
- كما ذكر أن الانقلاب الذي حدث في طرابلس في شهري أبريل ومايو كان في عام 1980، والذي نتج عنه معركة دامية في شوارع طرابلس بالقرب من مقر القذافي، والحقيقة أن هذه الحادثة كانت في اليوم الثامن من شهر مايو 1984، وهو ما عُرف بأحداث العمارة.
- كما ذكر أن الاتصال الليبي بمصر في مجال الموسيقا الشائعة يعود إلى عام 1974، عندما فرَّ المطرب الليبي الشاب حميد الشاعري إلى مصر، بعد أن حضر وشاهد إحراق الآلات الموسيقية الغربية كما أوردنا سابقا. والحقيقة أن حميد الشاعري هاجر أو فرَّ إلى مصر في أواخر النصف الثاني من العقد السابع من القرن الماضي، حيث بدأت شهرته في السنوات الأولى من عقد الثمانينيات، بإعادة تسجيل أغاني

المطربين المشهورين آنذاك: أحمد فكرون وناصر المزداوي، بدون موافقتيهما على ذلك، وقد ظهر أول شريط غنائي لحميد باسم " فرقة المزداويَّه " نسبة إلى ناصر المزداوي. ويُروى أن الأخير سافر إلى القاهرة في ذلك الوقت لرفع دعوى قضائية ضد حميد الشاعري ليُطالب بحقوقه كمُنتج لتلك الأغاني، ولكنه لم ينجح في مسعاه. ومن المعروف أيضا أن الآلات الموسيقية أحرقت في مدينة طرابلس عام 1986، بعد ظهور حميد وشهرته وانتشار أعماله بسنوات طويلة، وليس كما ذكر المؤلف عام 1974.

16. لم يتحرى الدقة في نقل بعض المعلومات المتعلقة بشهر رمضان في ليبيا، عند قوله: يُنهي أغلب الناس؟ تقليديا يوم صومهم بالإفطار بعد غروب الشمس، حيث يهرعون لارتياد محلات البقالة لشراء الخبز، واللحوم، والفواكه الجافة؟. والحقيقة أن الجميع في ليبيا يُحافظون على صيام شهر رمضان، ولهذا لست أدري لماذا استعمل المؤلف كلمة most التي تعني أغلب ؟، كما أنه عند أذان المغرب يكون الناس في منازلهم أو في المطاعم للإفطار، وشراء هذه الحاجيات الغذائية يتمُّ قبل ذلك بساعات طويلة ليتمَّ تجهيزها، وطهيها، وتناولها عند الإفطار.

17. لم يتحرى الدقة أيضا في نقل بعض المعلومات عن تدريجة العريس حيث يقول: تقود التدريجة العريس إلى بيت العروس، التي ستكون في انتظاره بصحبة والديها؟ وأقاربها، والضيوف، وبعد المواجهة والتلاقي بين الزوجين يتمُّ قراءة فاتحة الكتاب وعقد القِران؟ الصحيح أن قراءة الفاتحة أو عقد القِران يتمان قبل الدُخلة والزفة أثناء مراسم العرس، كما أن والدي العروس لا يُشاركان في استقبال العريس ليلة الدخلة على عروسه.

18. أشتمل الكتاب على عدد كبير من الصور الضوئية الثابتة التي توضح الكثير من أنشطة الزوايا الصوفية في المناسبات الدينية بمدينة طرابلس، خاصة استعراض الاحتفال بذكرى المولد النبوي الشريف، وطقس الحضرة، ومهرجان

طرابلس للمالوف والموشحات، وصور بعض الشخصيات الفنية والعلمية، إلى جانب العشرات من المدونات الموسيقية التحليلية لمقاطع النوبة الليبية، وبعض الأشكال والرسوم التوضيحية.

https://archive.org/details/@hassan_ibrahem

المحتويات

معارف موسيقية

د. عبد الله مختار السباعي

في هذا الكتاب الذي اخترت أن يكون عنوانه معارف موسيقية، وهذا العنوان يدلُ دلالة واضحة على ما تحتويه هذه الأبحاث، والدراسات من مواد ونصوص في الفنون، والعلوم الموسيقية المتنوعة، الليبية، والعربية، والعالمية، التي قد يهمك عزيزي القارئ الاطلاع عليها، والتعرف على محتوياتها، كما تهمُ القارئ المتخصص الذي سيجد فيها الجديد والمفيد في مجالات تعددت وتنوعت، وبعد هذا التمهيد، أتركك عزيزي القارئ مع هذه المعارف الموسيقية المتنوعة، التي أرجو أن أكون قد وُفقت في تقديمها إليك في هذا الكتاب.

LE 10.000

الهيئة العامة للثقافة
GENERAL AUTHORITY FOR CULTURE